



مجلة النقد الأدبي

# فصول

مفهوم الشعر في القول الشعري

جدلية العنف والتحرير

الفن ورجل الأخلاق

محاكمة سقراط

الأدب المهمش

اتجاهات التجريب

عن التعدد الصوتي

نص وقراءتان

جدارية درويش

بين الموت الأليف وانشطار التراث



مجلة النقد الأدبي  
علمية محكمة

هيئة المستشارين

سيذا قاسم

صلاح فضل

فريال غزول

كمال أبو ديب

محمد برادة

## هل للأدب قواعد ؟

رئيس مجلس الإدارة  
سمير سرحان

رئيس التحرير  
هدى وصفي



مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد رقم ٥٨	
نائب رئيس التحرير محمد علي الكردي	<p>كلمة أولى افتتاحية هل للأدب قواعد؟ • ملخصات وتعريفات دراسات</p> <p>الشعر العربي مفهوم الشعر في القول الشعري جدلية العنف والتحرير النصوص وسياقاتها الفن ورجل الأخلاق • الندوة • الترجمات ألعاب النظرية محكمة سقراط الأدب المهمل • نص وقراءتان الموت الأليف البناء المونولوجي • النقد التطبيقي اتجاهات التجريب التهميش جزاء عن التعدد الصوتي قراءة لرواية • المتابعات والدوريات • شخصية العدد</p>
مدير التحرير محمود نسيم	<p>أحمد كمال زكي محمد عبد المطلب محمد علي الكردي عفاف البطاينة حسن طلب</p>
المدير الفني محمود الهندي	<p>أنور مغيث نسيم مجلى منى طلبية وليد منير محمد فكري الجزار</p>
السكرتارية آمال صلاح أمل علي	<p>محمود الضبع شعبان مكاي مها عليوة منى برنس</p>

### الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ٣ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٥٠ ليرة - المغرب ٧٥ درهم - سلطنة عمان ٥ ريال - العراق ٣ دينار - لبنان ٧٥٠٠ ليرة - البحرين ٥ دينار - الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال - الأردن ٣,٥ دينار - قطر ٥٠ ريال - غزة / القدس ٢,٥ دولارا - تونس ٧ دينار - الإمارات ٤٠ درهم - السودان ٨٠ جنيهها - الجزائر ٣٥ دينار - ليبيا ٢,٥ دينار - دبي / أبو ظبي ٥٠ درهم .

### • الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠جنيها + مصاريف البريد ٤جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

### • الاشتراكات من الخارج :

عن سنة ( أربعة أعداد ) ٢٠ دولارا للأفراد - ٣٠ دولارا للهيئات - مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات ) ( أمريكا وأوروبا - ١٦ دولارًا )  
السعر : خمسة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة فصول - الهيئة العامة للكتاب - كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة . ج.م.ع.

تليفون : ٥٧٦٥٤٣٦ - ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ . فاكس : ٧٥٤٢١٣ - ٥٧٦٥٤٣٦

الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.



بهذا العدد، تستهل مجلة فصول مرحلة جديدة من مراحل إصدارها التي بدأت منذ أكثر من عشرين عاما وتواصلت بعد ذلك صائبة تجربة هامة ليس فقط بوصفها مجلة نقدية متخصصة وإنما بوصفها تجربة ثقافية استهدفت بجهد علمي منظم تحقيق مجموعة من القيم الأساسية. أولا - سعت المجلة/ التجربة، إلى التأسيس المتجدد للمناهج النقدية الحديثة وترسيخها في بنية الثقافة العربية الراهنة، فترجمت النصوص الأساسية في تلك المناهج، وقدمت قراءات ودراسات متميزة لها، ثم انتقلت خطوة أخرى واضعة النص الإبداعي العربي على مختلف مستوياته وأنواعه أمام تلك المناهج، اكتشافا لقدرة هذه المناهج على قراءة نص في سياق ثقافي مغاير، ومساءلة في الوقت نفسه للنص والمنهج معا.

وثانيا - استهدفت المجلة ترسيخ القيمة التي أصبحت غائبة في كثير من الممارسات الثقافية، وأعني قيمة التساؤل. كان الواقع في تلك التجربة الهامة موضعاً للسؤال وليس قيمة مرجعية لحركة المثقف، ولم يكن المنهج النقدي مجرد إجراءات واصطلاحات وآليات وإنما سؤال علمي يشكل الخبرة ويستهدف التحاور، كما سعت المجلة إلى نوع من تواصل الأجيال ليس بالمعنى الزمني القائم على التعاقب الآلي للمواقف، ولكن بالمعنى الثقافي والاجتماعي لتواصل الخبرة وتتابع التجربة. وفي هذا السياق - لم تتعامل المجلة مع الأسماء ذات القيمة الكبيرة والإنجازات الثقافية باعتبارهم وجوداً متحفاً عالياً وساكناً في آن، وإنما باعتبارهم وجوداً فاعلاً وخبرة حية قابلة للمراجعة وقادرة على التطور، كما لم تتعامل مع نقاد وكتاب الأجيال الجديدة بهيمنة سلفية ولكن برؤية ترى فيهم طاقة الكشف وقدرة التساؤل. ومن تلك الأسماء المتميزة التي احتفت بها المجلة في أعدادها الأولى ناقدة وأستاذة جامعية كان مقدراً لها أن تكون وجهاً ثقافياً هاماً على مدار العشرين عاماً الماضية، وهي الدكتورة هدى وصفي التي لم تنقطع صلتها يوماً بفصول، ناقدة وثانية لرئيس التحرير، وها هي الآن تجدد صلتها الدائمة بالمجلة رئيسة لتحريرها في مرحلة هامة من مراحل الثقافة العربية والمجلة معا. ونحن في هيئة الكتاب نرى في فصول تجربة ثقافية وليس فقط مجلة دورية، وسوف نسعى إلى متابعتها واستمرارها وندعمها - انتظاماً وفاعلية - تأكيداً لقيمة المجلة ودور الهيئة، واحتفاءً بتجدد الفصول.

سمير سرحان

تأسست مجلة "فصول" في بداية الثمانينات (أكتوبر سنة ١٩٨٠) بمبادرة من صلاح عبد الصبور الذي أسند رئاسة تحريرها إلى عز الدين إسماعيل، وأصدرت عددها الأول عن التراث في إشارة ذكية إلى أن التحديث ليس معناه التغريب. وتوالت الأعداد عبر اهتمام خاص بالمناهج والاتجاهات النقدية المعاصرة واعتمدت المجلة بشكل أساسي على مجموعة من الدراسات والترجمات الجادة وأفسحت الطريق أمام بعض التجارب النقدية التي حاولت اختبار مناهج النقد الغربي على نصوص إبداعية مصرية وتألقت بعض الدراسات وتعرّض البعض الآخر لكن ظل الهدف الأساسي هو مواصلة الجهد من أجل عمل ثقافي جاد يستجيب للمتغيرات ويطمح إلى تأكيد الاختلاف والتعدد.

وتأتى المرحلة الثانية في تجربة "فصول" والتي بدأت مشارف التسعينيات وتولى رئاسة تحريرها جابر عصفور ليهباً في طرح بعض القضايا الكبيرة خاصة في الأعداد الأولى مثل قضية الحرية والمصادر الفكرية في محاولة لاستكناه ذهنية التحريم، خاصة في مناخ ضاغط وتوالت الأعداد وبدأت تتبلور فكرة العدد/ الملف الذي أحياناً كان يمتد ليشمل أكثر من عدد وكما سبق ورصدنا الإيجابي والسلبي في المرحلة الأولى، فإن بعض أعداد المرحلة الثانية - بالرغم من أهميتها - جعلت المجلة تبدو أحياناً مغلقة أو دائرية في مداراتها الخاصة. ونحن عندما نرصد بعض السلبيات في المرحلة الأولى أو الثانية. فلا نفعل ذلك من منظور تقويمى وإنما رغبة في رصد تلك التجربة الثرية لكي نتمثل خبراتها الفكرية والتنظيمية مؤكدين على أن مجلة فصول استطاعت أن تكون مجلة متخصصة بالمعنى العميق لمفهوم التخصص، ومع اقتنارها على نشاط فكري محدد هو النقد الأدبي فإنها استطاعت أن تثبت وجودها ليس فقط محلياً أو عربياً ولكن أيضاً دولياً فأعداد فصول نجدها في مكتبات الجامعات الكبرى في البلاد العربية والأوروبية وأيضاً في أقسام الدراسات العربية في الجامعات الأمريكية، وبرزت قدرة فصول عندما كرست فكرة تحديث النص النقدي وتعميق مناهجه وسياقه المعرفى.

ونأتى للمرحلة الراهنة من فصول حيث أصر سمير سرحان إصراراً شديداً على استمرارية المجلة، وتأكيد دورها، وتوفير كافة الإمكانيات لصدورها، وإن نسعى إلى استبقاء فصول وتأكيدنا بوصفها مشروعاً تحديثياً قائماً على حرية التعدد وحقوق الاختلاف وقيمة التجاوز وضرورة السؤال؛ فإننا نعتبر أن عملنا الحالى هو امتداد للمراحل التى سبقت وهو استكمال لطريق بدأ متألّفاً واستمر لافتاً ونرجو له التوفيق والنجاح.

ولأن النقد الأدبى مثله مثل أى نسق فكرى فإنه كثيراً ما يتخطى حواجز إبستمولوجية ولذا فإن مفاهيم مثل أدب، مؤلف، عمل، نص خضعت لسلطتغير والتحول ولكى نشير إلى هذه القطيعة المتجددة علينا أن ننتخب طرائق محددة لوصف الأعمال والتيارات، تلك الطرائق التى غيرت مسار النقد الأدبى منذ أرسطو والجورجاني وحتى لحظتنا الراهنة، ووفقاً لهذه الرؤية فإننا اعتمدنا التيوبوب التالى:

- ١- الأبحاث والدراسات وفي هذا القسم سوف نبقى على طبيعة فصول بوصفها مجلة محكمة متبعين الإجراءات العلمية الدقيقة للتحكيم.
- ٢- محور للعدد ويشمل قضية يتم استجلاء جوانبها عبر أشكال متعددة: دراسات، ندوة، ترجمات.
- ٣- نص وقرءاتان ويشمل نصاً إبداعياً مع قراءتين نقديتين لنفس النص.
- ٤- النقد التطبيقي.
- ٥ مقابلات ، دوريات، شخصية العدد.

هدى وصفى

## هل للأدب قواعد؟

يسمى هذا العدد إلى الفصل المتجدد لقضية من قضايا النقد المتصلة بمجالات معرفية متعددة، والشبكة بعمق مع الواقع والتاريخ معا، ونعنى قواعد اللعبة الأدبية التي اتخذناها محورا أساسيا لتنظم حوله الأبحاث والنُدوة والدراسات النظرية والتطبيقية. وقواعد اللعبة الأدبية كانت ولا تزال ماثرا خلاقات متعددة وتعريفات مختلفة سواء على مستوى البحث النظرى أو الممارسة العملية.

وحين تطرح "فصول" هذه القضية فإنها تحاول البحث عن طبيعة الظاهرة الأدبية على مستويين أساسيين: النسق والوظيفة. واضحة في اعتبارها بعض التصورات، فلم يكن اختيار المحور رد فعل أو انعكاسا لواقعة معينة كثر حولها الجدل واحتد الخلاف في الآونة الأخيرة، بل كان اختيارا لأسئلة في النقد والإبداع معا، فنحن لانطرح قواعد الأدب باعتبارها قواعد معيارية أو قيما مرجعية، لأننا نرى أن التساؤل حول الماهيات المتمثل في صيغة: ما الوجود، ما المعرفة، ما الأدب؟ يأتى بنتائج مضللة، فضلا عن كونه يقضى إلى فلسفات الجوهر الدائم والماهيات الثابتة، لا مجال للإقاضة قطعا، غير أننا لا نرى للشعر - مثلا - خصائص ثابتة وقبلية تحل في القصيدة وتعطيها نوعها، فالقصيدة ممارسة متغيرة تتحقق باللغة وغيرها، وخصائصها النوعية، وإن شئنا ماهيتها، ليست شيئا خارج تركيبها العجمي والدلالي، منفصلا عن نشاطها الصوتي والإيقاعي.

غير أن التساؤل حول القواعد يظل مع ذلك قائما ومشروعا، واستقراء الظاهرة في تاريخيتها يعطينا مؤشرا أوليا حول الطبيعة والوظيفة، وهما الحدان اللذان شكلا منشأ وسياق الظاهرة الأدبية وحددا مجالاتها المعرفية والإجرائية.

يسأل تودروف ماذا يميز الأدب عن غير الأدب؟ وما هو الفرق بين الاستعمال الأدبي للغة والاستعمال غير الأدبي لها؟ ويقترح إدخال مفهوم الخطاب: إنه النظير البنيوي لمفهوم الوظيفة في استعمال اللغة. ولكن ما ضرورته؟ تُنتج اللغة انطلاقا من اللفظ ونظم القواعد جملا، فليست الجمل سوى نقطة الانطلاق للوظيفة الاستطردية: تنتظم هذه الجمل فيما بينها، وستلطف في محيط اجتماعي وثقافي ما، وستتحول بهذا إلى ملفوظات، كما ستتحول اللغة إلى خطاب، وإضافة إلى هذا، إن الخطاب ليس واحدا، ولكنه متعدد، سواء كان ذلك في وظائفه أو أشكاله.

تعكس دراسات المحور هذا التصور لقواعد اللعبة الأدبية. وظيفة وطبيعة وعلاقات، وذلك من خلال مناهج مختلفة. فالدراسات اللتان يستهل بهما العدد محوره الأساسى، يتناولان - كلا من زاويته ومنظوره - بعض القضايا الأساسية في تراث الشعر العربى وحاضره معا.

يبحث "أحمد كمال زكى" الشعر بين استنساخ القديم ومجاورته، مقدما التماعات ذهنية ثابتة وخلافية كذلك، راصدا فكرة جوهرية وهى أن قوالب الشعر التى تجمدت بعد ظهور الإسلام لم تكن كذلك فى العصر الجاهلى.

وبعد إثباته هذه الفكرة يعرض لراهن الشعر العربى متوقفا أمام بعض نماذج قصيدة التفعيلة التى يرى الباحث أنها قدمت الإسهام الرئيسى فى التجديد الشعرى، رافضا قصيدة النثر.

وهذه رؤية تحتل الخلاف، تماما، مثلما يتسع الشعر لتعدد الأشكال وتمايز التجارب وتباين الصياغات.

وننتقل مع "محمد عبد المطلب" إلى تحليل تفصيلي لمفهوم الشعر فى القول الشعرى ذاته.

إذ يرى أن النقد العربى القديم فى مقاربتة لمفهوم الشعر قد نظر - بالضرورة - إلى ما قاله الشعراء عن شعرهم، ولكن المستهدف من تلك الكتابة هو التعرف على الصيغ النظرية والتصورات الفكرية المتضمنة فى القول الشعرى، لا عبر مصطلحات جاهزة وقوالب مسبقة، بل عبر صياغات الشعراء ذاتها وعبر الإطار العام الذى تنتظم فيه القصائد. وهكذا - تركز الدراسات على المفهوم والإطار المرجعى للمصطلح وبعض قضايا الراهن الشعرى، فبم تأخذ "عفاف البطاينة" تصورا ومنهجيا مغايرين مركزة على مفهوم النص وليس مفهوم النوع، ولكن النص هنا ليس نسقا مغلقا ولكنه سياقات مختلفة، سياق القول، وسياق الثقافة، والسياق المرجعى.

وفى هذا الإطار، فإن الفرق بين اللغة الأدبية والمعارية إنما ينتج عن الوظائف المختلفة التى يؤدّيها النص، لا عن اختلاف اللغة نفسها.

فى جزء ثان - يتناول المحور قضايا مرتبطة بالعبة الأدبية ضمن منظومات فلسفية تركز على جدل الظواهر لا "تجاوزها، وتحاورها لا انتظامها فى وحدات منفصلة.

فى الجزء الأول، ركز المحور عبر الدراسات الثلاث التى أشرنا إليها على البنية والمفهوم والسياق، وفى الجزء الثانى تركيز على جدل العلاقات بين التحريم والعنف فى مستوى، وبين الفن والأخلاق فى مستوى آخر.

يبحث "محمد على الكردى" المشروع الفكرى لـ "جورج بطاى" برؤية مدققة قادرة على التقاط الجوهرى فى كتابات المفكر الذى يقيم تصويره لظاهرتى الموت والحياة على مستويين مختلفين: مستوى الوجود الكلى المتصل، ومستوى الوجود الفردى المنقطع الزائل..

وينتقل "الكردى" من بحث ظاهرتى الموت والحياة إلى تساؤل أساسى: كيف يربط بطاى بين مفهومى العنف والموت وبين مفهومى التحريم ونقض التحريم؟ محاولا توضيح ضرورة الوجود مرة أخرى.

يبدأ حسن طلب دراسته عن "الفن ورجل الأخلاق" بإشارات دالة إلى بعض ظواهر الواقع الثقافى الزاهن وهى تلك الظواهر التى تبرر مجدداً بحث العلاقة بين الفن والأخلاق بحثاً علمياً مدققاً بديلاً عن الصياغات الجاهزة والتردية التى تبرر المواقف والمواقف برؤى سلفية محافظة سواء فى السلطة أو خارجها.

ويرصد الباحث مجموعة من النقاط الأساسية، متوصلاً إلى أن ما يهدم الأخلاق ليس تعارضها الوهمى المصنوع مع الإبداعات الفنية حتى المتجاوزة منها، وإنما يهدمها شيان: الفن الزائف وممارسته، فالأخلاقي المزمع ينقل دائماً عن أصل، تماماً كما يفعل الفنان المزيف.

هكذا، وبصورة مجملة، جاءت قواعد اللعبة الأدبية - كما تجسدت فى ملف الدراسات لهذا العدد - حافلة برؤى ومراجعات هامة تستقصى مفهوم النوع والأنماط المرجعية فى التاريخ الأدبى، وتساءل الراهن كاشفة عن سياقات النصوص وجدليات التحريم والعنف والموت والقداسة، وعن التعارضات الزائفة بين الصياغات الإبداعية والمفاهيم الخلقية، وفى كل ذلك يحتفى المحور بالتغير والتجديد وهو يرصد الثابت والمحرم، مؤشراً على منهج المجلة ومؤكداً رؤيتها القائمة على التأصيل والتجاوز سعيًا إلى إبداع مسائل وحياة متجددة.

وبين "وهمية التجرد" و"نزوات الذاتية"، ندلف إلى ندوة العدد مستعرضين آراء النقاد حول التساؤل الخاص بالمحور "هل للأدب قواعد؟" وتأتى أولى الترجمات "ألعاب النظرية" لكى تعمق مفهوم اللعبة الأدبية وقواعدها ثم تليها محاكمة سقراط محاولة كشف الكثير من الغموض الذى غلف هذه المحاكمة المبنية على فرضيات مزعومة وفى ختام الترجمات تطالعنا قراءة فى "الأدب الميمش فى مصر" لكى تمدنا برؤية كاشفة نستطيع من خلالها التعرف على المسكوت عنه فى الحقل الأدبى المصرى.

ومن الأبواب الجديدة فى العدد محاولة تقديم قراءة نقدية بعنوان "نص وقراءتان" وهى محاولة تلقى الضوء على نص يعينه من خلال قراءتين نقديتين فى أن. والنص الذى وقع عليه الاختيار فى هذا العدد هو جدارية محمود درويش.

ننتقل بعد ذلك إلى مجالات أخرى فى النقد التطبيقى وهى تشمل الشعر والمسرح والرواية تليها المتابعات والدوريات وتختتم العدد بباب جديد آخر وهو شخصية العدد ومجلة فصول تكرم فى هذا العدد ناقدًا أصبح اسمه رمزاً من رموز النقد العربى عبر الأجيال: "عبد القادر القط".

وفى النهاية، تبقى كلمة شكر واجبة وإشارة ضرورية للناقدة والمترجمة الدكتوراة منى طلبية، والمترجم والناقد الدكتور أنور مغيث الذين ساهما مساهمة فعالة فى تحرير هذا العدد وتنفيذه ومتابعته منذ أن كان تصوراً وحتى أصبح عدداً يتداوله القراء. لقد كان وجودهما معنا متواصلاً بالجهد وفاعلاً بالمعرفة وداثماً بالابتكار.

هدى وصفى

### • الملخصات :

الشعر العربى بين استنساخ القديم ومجاوزته/ مفهوم الشعر فى القول الشعرى / جدلية العنف والتحرير / النصوص وسياقاتها دراسة فى الأدبية، الأيديولوجيا، الخطاب / الفن ورجل الأخلاق / ألعاب النظرية ونظرية الألعاب / محاكمة سقراط / الأدب المهمش فى مصر المعاصرة / البناء المونولوجى وانشطار الذات / الموت الأليف / التهميش جزاءاً (المسرح الأمريكى عن حرب فيتنام) / اتجاهات التجريب / عن التعدد الصوتى فى المسرح الكوميدى.

### • التعريفات :

إبراهيم عبد الرحمن / أ. ف. ستون / أحمد كمال زكى / أنور مغيث / حسن طلب / ريشار جاكسون / شعبان مكاي / عقاف البطاينة / محمد عبد المطلب / محمد فكرى الجزار / محمود الضيع / منى برنس / منى طلبة/ مها عليوه/ نسيم مجلى/ وليد منير / إبراهيم فتحى.

## الشعر العربي بين استفساخ القديم ومجاوزته أحمد كمال زكي

على الرغم من وفرة الدراسات القديمة والحديثة عن الشعر يلاحظ الكاتب أن الحصيلة ينتقصها الكثير سواء في مجال النظرية أو الإبداع. يقدم الكاتب تعريفات الشعر عند قدامى النقاد والفلاسفة، ثم أهم الدراسات المعاصرة ليناقش من خلالها مشكلة التجديد في الشعر وما طرأ عليه من جمود في أغراضه وقوالبه. ويربط الشعر بالمديح وتقليص المجال الذي يفترض أن يغطيه الشعر بحيث يصبح تصوراً عن العالم مثله مثل التصور العلمي والفلسفي ويناقش الكاتب مجموعة القيم التي خرجت بالأدب الحديث إلى العصرية كما تجلت في قصيدة التفعيلة مقدماً للعديد من نماذجها ليتهاي إلى افتقاد ما يسمى بقصيدة النثر إلى جوهر القصيد الشعرى نفسه وهو الوزن.

### مفهوم الشعر في القول الشعري محمد عبد المطلب

بعد أن يقدم الكاتب استعراضاً سريعاً لمحاولات النقاد القدامى لتحديد خصائص الشعرية العربية يترك هذه الأرض المأهولة بدراسات أغلب الباحثين ويتوجه إلى "المنطقة المنسية" بأحثاً عن تحديد لمعنى الشعر من خلال ملفوظ الشعراء أنفسهم منذ العصر الجاهلي وحتى نهاية العصر العباسي. ويتتبع الكاتب استخدام الشعراء للمصطلحات التي تميز النظم الشعري مثل القوافي والمروض والبحر ليشدد على ارتباط الشعر بالمعانة التي يقسمها، حسب ما جاء في أقوال الشعراء، إلى معانة عقلية ومعانة صياغية. ويبين الكاتب المواقف المتباينة للشعراء من عدة قضايا فيها علاقة الشعر بالمعنى أو المنطق أو بالأخلاق، وفيها تحدى التجديد المطروح أمام كل جيل والتوتر المستمر بين الإبداع والتقليد، وأخيراً هاجس الأبدية وحرص الشعراء على خلود أشعارهم بعد موتهم.

### جدلية العنف والتحرير محمد الكردي

يتناول هذا المقال واحداً من أبرز الأسماء التي جمعت بين الفكر والأدب في فرنسا في القرن العشرين. وهو جورج بىطاي، ويوجه خاص تحليله للعلاقة الجدلية بين التحريم وإنتهاك المحرمات وما يرتبط به من عنف بوصفها أبرز تجليات العلاقة الجدلية بين الموت والحياة. إن إنتهاك المحرمات ليس تمرّداً بقدر ما يمثل نزوعاً صوفياً يسمو إلى تبديد الطاقة والغناء في الآخر والاندفاع إلى الموت، ويقوم هنا بوظيفة تعادل وظيفة الانفاق والاستهلاك والبهز في الاقتصاد. وتتمثل أعمال "ساد" الأدبية، عند تحليل بىطاي لها، إحياء حدائى لهذا الجانب المقدس في العنف الدموي (شعائر المجون وطقوس الأضاحى والقرابين) ولكن على مستوى اللغة، وذلك في مواجهة عقلانية التنوير التي إنحازت إلى قمع الرغبة وبرودة الحياة.

### النصوص وسياقاتها دراسة في الأدبية، الأيديولوجيا، الخطاب عفاف البطاينة

كيف يمكن تحليل النصوص من خلال تحليل الخصائص السياقية والخطابية التي تميزها؟ وكيف يمكن رصد سياقات النص المختلفة: سياق القول، وسياق الثقافة، والسياق المرجعي، وكيف ندرك طبيعة العلاقة بين تلك السياقات؟ ثم كيف يمكن الفصل بين اللغة الأدبية - الشعرية - والأسلوب الأدبي، وبين اللغة الاجتماعية - المعيارية / العلمية - والأساليب التبليغية، وكيف أثر ذلك في تحديد مفهوم الأدبية. تلك الأسئلة وغيرها تسعى عفاف البطاينة إلى استقصائها في عدد من المستويات تشمل اللغة والأسلوب والنوع، متوقفة بشكل تفصيلي أمام مفهوم السياق، ومفهوم اللغة الأدبية والأسلوب الأدبي مقابل اللغة المعيارية وأساليب التبليغ، وكذلك مفهوم الانزياح، أى التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية بالإضافة إلى الخصائص التي يمكن أن تحدد مدى أدبية النصوص، مثل الاستقلالية، إعادة التسجيل، تداخل مستويات الدلالة وكثافتها، تعدد المعاني، التفاعل المزاج.

### الفن ورجل الأخلاق حسن طلب

العلاقة بين الفن والأخلاق كانت ومازالت مثار جدل كبير. ويرى حسن طلب، في استعراضه للمقاربات الفلسفية المختلفة لهذه المسئلة، أنها تفرض منذ البدء أولوية القيم الأخلاقية على القيمة الفنية والتي

توضع غالباً في وضع التابع أو الخادم. ويشير إلى اللبس الموجود في اللغة العربية الذي لا يميز بين الأخلاق السلية والأخلاق الفظيعة أو القيم العليا. فالنفس مستقلة عن الأولى ولكنه في نهاية المطاف يلتقي مع الثانية بما يدعو إليه من ترقية للنفس وحباً للإنسانية. وإن المشكلة تكمن في الواقع في كل من الفن الزائف والتزمت الأخلاقي، فكلاهما يمس لجوهر القيم الإنسانية.

## ألعاب النظرية ونظرية الألعاب

زولتان فارجا

ترجمة : أنور مغيث

يحالج الكاتب مفهوم اللعبة في النظرية الأدبية المعاصرة، مشيراً إلى التوسع في استخدام هذا المفهوم في الأزمنة الأخيرة؛ ويتابع الكاتب تطور تامل الفكر الغربي مع مفهوم اللعبة ابتداءً من التناول الفلسفي عند كانط وشيلر ثم التناول الفينومينولوجي عند هوزنجا وكايمو، ثم يقدم بعد ذلك أهم رموز النقد الذين تعاملوا مع مفهوم اللعبة بوصفها عنصراً أساسياً في النظرية الجمالية: المنهج الهرمينوطيقي عند جادامار الذي يتعامل مع اللعبة كمفهوم مستخدم في نقد الوعي الجمالي، والمنهج التفكيكي عند دريدا الذي يقتضيه لديه مفهوم اللعبة بصورة يفقد معها فاعليته الاستمولوجية وأخيراً رولان بارت في محاولته لاستخدام مفهوم اللعبة من أجل تأسيس نظرية في القراءة.

## محكمة سقراط

أ. ف. ستون

ترجمة: نسيم مجلى

يعد سقراط في تاريخ الفكر البشري الضحية الأشهر لتعسف السلطة وطفانها في مواجهة أنوار العقل. والدراسة التي بين أيدينا تقدم رؤية مغايرة تماماً لهذه الفكرة الشائعة. فمن خلال تحليل لغوي دقيق "لجزء مظلم" من مذكرات زينوفون فيما يتعلق بمحاكمة سقراط واتهم التي وجهها إليه الإدعاء يحاول المؤلف تحديد المقصود بم عبارة "إفساد الشباب" ويستبعد التفسير الأخلاقي الديني ويستبقى التفسير السياسي حيث كان سقراط معجبا بشخصية أجاممنون بوصفه نموذجاً للملك. وتحيلنا الدراسة إلى شخصية أجاممنون كما قدمها هوميرو في الإلياذة، كما تقدم لنا آراء سقراط السياسية بحسب ما وردت في محاورات أفلاطون المختلفة لتنتهي إلى أن سقراط قد حوكم لأنه كان نصيراً للطغيان وداعياً لضرورة الرقابة على الإبداع. وكان هذا هو الخلاف الأكبر مع الأثينيين الموجودين في السلطة.

## الأدب المهمش في مصر المعاصرة

ريشار جاكسون

ترجمة: منى طلحة

يعرض ريشار جاكسون لمجموعة من الظواهر الأدبية في الحقل الأدبي في مصر تتسم جميعها بالتواجد على حدود هذا الحقل دون أن تحظى بالاعتراف بشرعيتها من جانب النقد. من بين هذه الظواهر أدب السيرة الذاتية وقصص المواقف الأدبية والتي من المفترض أنها تنتج خطاباً مطابقاً للواقع وليس خيالياً. في هذا الإطار يتناول جاكسون أنواعاً أدبية أخرى مثل القصص المأفوق والزوايا البوليسية والأدب التعليمي، وكذلك مؤلفين ذايمي الصيت مثل خليل حنا تادرس وفاروق نبيل ويستخلص جاكسون من أسلوب تعامل الحقل الأدبي المصري مع هذا النوع من الأدب بنية هذا الحقل وآلياته ويلفت الانتباه إلى ضرورة اهتمام النقد به وتحليل نصوصه.

## البناء المونولوجي وإنشطار الذات

محمد فكرى الجزار

في دراسته لجدارية محمود درويش، والذي يختار لها عنواناً دالاً "البناء المونولوجي وإنشطار الذات" يحلل محمد فكرى الجزار النص الشعري ويستقصى بنيته وسياقاته ودلالاته، ابتداءً من الغلاف، الأيقونة والعنوان، وتأسيس المونولوج عبر محاور تشمل المركز، الوحدات، الامتدادات، ويرصد الباحث الثنائية المسئلة عن تراجيدية مونولوج الأنا: الفكرة والضيف أو المدل والقوة، وليس الصراع بين الطرفين هو الذى أسس لهذه التراجيدية، وإنما على العكس اجتماعهما أبديولوجيا (في منظومة فكرية لوعي زائف) مما أدى إلى تشويه مثالية الفكرة وشمول الهزيمة طرفي الثنائية. وفي تحليله للامتدادات المونولوجية، يرى الباحث أن لابنية بلا مركز، ولا مركز بلا عناصر / وحدات، وكذلك لا يمكن أن تتعدد تلك الظواهر دون أن يكون لها امتداداتها في جسم

العمل. وتشير الاستعدادات إلى التنوعيات الأسلوبية على المونولوج المهيمن على بنية العمل الشعري، فالشعرية - في المنظور العام - تنوع الاختلاف، ولهمت أحادية التشابه.

**"الموت الأليف"**

**وليد منير**

فى دراسته لـ "جدارية" محمود درويش، والتي اختط لها عنواناً دالاً.. الموت الأليف، أو شعرية الوجود الملتبس" يتقصى "وليد منير" المواقف المتداخلة للنص، لغةً وبنيةً ودلالات، راصداً العلاقة بين النص الأخير لمحمود درويش ونصوصه الأخرى، مرتكزاً على مجموعة من الإجراءات المنهجية. يبدأ الباحث بكيفية تأويل الشاعر لسيرته، وكيف يمحو المسافة بين "الشخص النفسي" و "الدور" محواً تاماً، ليحفر تاريخه أثراً باقياً يكون فيه الراوى والمرؤى عنه واحداً، وهو ما جعله يهتم بتأسيس العلاقة بين اسمه والأشياء. ثم ينتقل الباحث إلى فحص الجماعة المرجعية للشاعر موضحاً نوع العلاقة بينهما، تلك المتراوحة بين التمثل والاستدماج الكامل. وكذلك كيفية تمثّل الشاعر للأسطوري والتاريخي والزمن مكوناً نسيجاً مركباً هو أسطورة الكاتب، التي تكتمل عندها ذروة السرد، ويتحول الجسد إلى روح، والذاكرة إل حدس أو نبوءة، ويتبوأ الموت الأليف مكانه بوصفه وسيطاً أساسياً من وسائط التحول.

**التمهيش جزاءً**

**المسرح الأمريكى عن حرب فيتنام**

**شعبان مكاوى**

يرصد الباحث ظاهرة تمهيش المسرحيات التي تتعرض لحرب فيتنام في المجتمع الأمريكى. وتساهم المؤسسات والجماهير والدراسات الأكاديمية فى هذا التمهيش الذى يفسره الباحث بكون هذه المسرحيات تضع الأساطير المؤسسة للمجتمع الأمريكى موضع المسألة، وعلى الأخص أسطورة "المصير الواضح" التي تقدم الولايات المتحدة بوصفها مسيح سياسى مكلف بقيادة العالم، وأسطورة "مدينة فوق التل" التي تجعل من أمريكا مثالا أخلاقياً لباقي الأمم. ويبيّن الباحث كيف أن رواد المسرح التقليدى (ويليامز، ميلر، آلبى) لم يمكنهم معالجة ظاهرة حرب فيتنام وأثرها على المجتمع الأمريكى، ولذا كان كل المؤلفين من الشباب. كما يبين من خلال عرض لعضون بعض هذه المسرحيات أن سبب الإهمال لايحمود إلى قيمتها الفنية ولكن لأنها تمثل حالة خاصة من اصطدام ما هو فنى بما هو ثقافى.

**اتجاهات التجريب**

**محمود الضيع**

فى بحث "اتجاهات التجريب فى الشعر المصرى المعاصر" يتعامل الباحث "محمود الضيع" مع مساحة نصية مترامية تشمل اتجاهات متعددة وأجيالاً مختلفة، ويرصد تجليات التجريب باعتباره رؤية وتصوراً وليس مجرد تقنيات وأشكال، وذلك عبر منهجية تسعى لاستقصاء النصوص وسياقها المعرفى والجمالى معاً. يدرس الباحث موضوعه على مستويين: التجريب على مستوى الشكل، والتجريب على مستوى الموضوع. فى المستوى الأول يرصد اتجاهات متعددة قائمة على نفى الحدود الفاصلة بين الأنواع، ومبدأ اللعب باللغة، والتركيز على الدلالات اللغوية، والتشكيل البصرى للقصيدة، وشعرية الأثر المفتوح، ومبدأ الغموض الكلى، أو عدم تبليغ رسالة بالاعتماد على غياب أو تهييب المعنى. فى المستوى الثانى، يبحث مبدأ استلهام التراثى وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ومبدأ الخبرة الجسدية، وخبرات الحياة الشخصية "التفاصيل اليومية" حيث الاهتمام بالتفاصيل الدقيقة، وتحويلها إلى سهاق شعرى.

**عن التعدد الصوتى فى المسرح الكوميدي**

**مها عليوه**

تعرض مها عليوه فى هذا المقال لمفهوم التعدد الصوتى Polyphonie بوصفه مفهوماً مستخدماً فى النقد الأدبى، وتعرض لتطور هذا المفهوم فى أعمال علماء اللغة المعاصرين مثل باختين ودوكرو، ثم تدرس هذا المفهوم فى النقد المسرحى على مستويين: النص المسرحى بوصفه وحدة كلية، والأقوال التي يتكون منها هذا النص. وتقوم بتطبيق هذا المفهوم على مسرحية الخيانة المزدوجة للكاتب الفرنسى ماريغو، إنطلاقاً من حيلة التكرار التي يستخدمها الكاتب فى مسرحيته، بشكل يكشف عن المستويات المتعددة لتلقى هذا النص.



### إبراهيم عبد الرحمن (مصري)

أستاذ الأدب والنقد والأدب المقارن بكلية الآداب جامعة عين شمس، دكتوراة الفلسفة في الأدب العربي، جامعة لندن ١٩٦٤. من أهم مؤلفاته: "الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق"، "مناهج نقد الشعر في الأدب العربي الحديث"، "بين القديم والجديد: دراسات في الأدب والنقد"، "الشعر الجاهلي وقضاياها الفنية والموضوعية". وله العديد من البحوث العلمية منها: "تراث جماعة الديوان النقدي: أصوله العربية والأجنبية"، "التفسير الأسطوري للشعر الجاهلي".

### أ. ف. ستون (أمريكي)

صحفي أمريكي معاصر وصاحب مجلة معلوماتية Stone weekly يكتب في مجلات New York review of books وفي بعض الصحف الأمريكية مثل جريدة الأمة Nation وله العديد من الكتب أهمها : "History of the Korean war, 1952". "In a time of tourment, 1967".

### أحمد كمال زكي (مصري)

أستاذ الأدب العربي بجامعة عين شمس. له مؤلفات عديدة في مجال النقد الأدبي منها: "المقارنة الأدبية"، "النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته"، "دراسات في النقد الأدبي"، "الأساطير، دراسة حضارية مقارنة". وله إسهامات عديدة في مجال تحقيق النصوص: نهاية الإرب في فنون الأدب، جزء ٢٣، ديوان ١ وسير الأعلام: الأصمعي، ابن المعتز العباسي، الجاحظ، أسامة بن منقذ، بالإضافة إلى إسهامات إبداعية أخرى في الشعر: ديوان "أنشيد صغيرة" والتمسة القصيرة: مجموعة "ذات يوم".

### أنور مغيث (مصري)

أستاذ مساعد الفلسفة الحديثة والمعاصرة - كلية الآداب جامعة حلوان. أطروحة دكتوراة في تاريخ الفكر الماركسي في مصر - باريس فرنسا. وله العديد من الدراسات منها: "التكنيك شيف الفلسفة الثقيل"، "النزعة الإنسانية عند الفلاسفة المسلمين"، "سياسات الرقبة عند جيل ديولوز"، وأهم ما ترجم عن الفرنسية: "أسباب عملية" - بيير بورديو، "نقد الحداثة" - آلان تورين، "ملف المستقبل" - روجيه جارودي (بالاشتراك)، علم الكتابة - جاك دريدا (بالاشتراك)، تحت الطبع.

### حسن طلب (مصري)

شاعر. نائب رئيس تحرير مجلة (إبداع). ومدرس علم الجمال بكلية الآداب قسم الفلسفة جامعة حلوان. أصدر ستة دواوين منها "آية جيم"، "سيرة البنفسج"، "لا نهل إلا النيل"، واشترك في مهرجانات شعرية ومؤتمرات عديدة في مصر والخارج. وصدر عنه العام الماضي كتاب تحت عنوان (ماهية الشعر: قراءات في شعر حسن طلب) يجمع أهم الدراسات والمقالات التي تناولت تجربته الشعرية.

### ريشار جاكسون (فرنسي)

ناقد، ومدرس بجامعة إكس إن بروفانس Aix-en-Provence في فرنسا. حصل على الدكتوراة في موضوع "الحقل الأدبي في مصر منذ عام ١٩٦٧". له العديد من الدراسات المنشورة عن الحياة الثقافية والأدبية في مصر المعاصرة، كما عمل مديرا لقسم الترجمة بالمركز الثقافي الفرنسي بالقاهرة. وترجم العديد من الأعمال الأدبية العربية إلى الفرنسية لكل من محمد بريدة، صنع الله إبراهيم، نجيب محفوظ، نبيل نوح، مجيد طويبا، لطيفة الزيات.

### شعبان مكاوي (مصري)

عضو هيئة تدريس بقسم اللغة الإنجليزية. كلية آداب جامعة حلوان. دكتوراه عن المسرح الأمريكي. له عدد من الدراسات والمقالات نشرت بمجلات النصار وإبداع وجسور. يترجم الآن كتاب (A People's History of the United States: 1492 - Present - 1998). للمؤرخ الأمريكي Howard Zinn.

### عفاف البطاينة (لبنانية)

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية والعلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأمريكية في الشارقة.

### محمد عبد المطلب (مصري)

أستاذ النقد والبلاغة بكلية الآداب جامعة عين شمس. له العديد من الدراسات من أهمها: "اتجاهات النقد والبلاغة في القرنين السابع والثامن الهجريين"، "جدلية الأفراد والتركيب في النقد العربي القديم"، "قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني". "تأهلات الحداثة في شعر المسيحيين"، "قراءات أسلوبية في الشعر الحديث"، "البلاغة العربية قراءة أخرى"، "بلاغة السرد"، وتحت الطبع "كتاب الشعر".

## محمد فكرى الجزار (مصرى)

أستاذ مساعد النقد الأدبى الحديث كلية الآداب جامعة المنوفية. له العديد من المؤلفات فى مجال نظرية النقد من أهمها "لسانيات الاختلاف"، و"فقه الاختلاف"، وله كذلك مؤلفات فى مجال النقد التطبيقى منها: "الخطاب الشعرى عند محمود درويش"، "العنوان: سيموطيقا الاتصال الأدبى".

## محمد الكردى (مصرى)

أستاذ الأدب والحضارة الفرنسية - كلية الآداب جامعة الإسكندرية، له العديد من الدراسات فى مجالات الأدب والفلسفة والكثير من الترجمات عن اللغة الفرنسية ومن أهم مؤلفاته: "نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو"، "دراسات فى الفكر الفلسفى المعاصر"، "ألوان من النقد الفرنسى المعاصر"، "دراسات عربية فى الفكر والأدب"، "وجوه وقضايا فلسفية".

## محمود الضبع (مصرى)

حاصل على رسالة الماجستير بعنوان "السرد الشعرى"، ورسالة الدكتوراه بعنوان "فى بوطيقا القصيدة المصرية المعاصرة دراسة فى شعرية قصيدة النثر". له العديد من المؤلفات التعليمية فى تعليم اللغة العربية واللغة الانجليزية وقضايا البيئة والصحة، وله كتاب "من أسرار البلاغة: أبيات الحكمة فى الشعر العربى".

## منى برونس (مصرية)

مدرس مساعد قسم اللغة الإنجليزية بجامعة قناة السويس، ماجستير سنة ١٩٩٨ عن روايات الكاتب النهجورى شونا آتشيبى. أهم المؤلفات: "ثلاث حقائب للسفر" رواية سنة ١٩٩٨. والمجموعة القصصية الأخيرة "قطعة الطين". الجوائز الحائزة عليها: المركز الثانى فى الرواية من الهيئة العامة لتصور الثقافة سنة ١٩٩٨. والمركز الثانى فى القصة القصيرة لمسابقة أندية الفتيات بالشارقة لإبداع المرأة فى الوطن العربى.

## منى طلبية (مصرية)

مدرس النقد والأدب العربى المقارن كلية الآداب جامعة عين شمس، دكتورة: أدب الرحلة إلى العالم الآخر دراسة مقارنة بين رسالة الفخران لأبى الملاء العربى ورحلة القديس براننان، عين شمس - السوربون باريس. لها العديد من الدراسات من أهمها: "الهرمينوطيقا المصطلح والمفهوم"، "مفهوم الحكاية بين ليونارد وريكو"، "قراءة القرآن بين الوعى الشفاهى والكتابى". وترجمت إلى اللغة الفرنسية "رحلة ابن فوطوة" لنجيب محفوظ، وعن الفرنسية "علم الكتابة" لجاك لريدا (بالاشتراك).

## مها عليوه (مصرية)

مدرس بكلية الآداب قسم اللغة الفرنسية جامعة عين شمس. قدمت فى رسالة الدكتوراه موضوعاً "عن البوليفونية (تعددية الأصوات) فى المسرح الكوميدي". دراسة تحليلية تداولية "لمقابلات سكان"، "كرسبان عزول سيده"، والخيانة المزوجة.

De la polyphonie dans le théâtre comique: Analyse pragmatique des Fourberies de scapin, Crispin rival de son maître et la Double inconstance. (1999).

## نسيم مجلى (مصرى)

متخصص فى اللغة الإنجليزية والنقد المسرحى. له دراسات عديدة أهمها: "أمل دنقل أمير شعراء الرفض"، "لويس حوض ومعاركه الأدبية"، "ابن سينا القرن العشرين - محمد كامل حسين". تترجم إلى العربية الكثير من الأعمال منها: "بريخت"، "فرانز كافكا"، "الأسد والجوهرية" ليوول سوينكا، و"سالومى" لأوسكار وايلد. وله إسهامات فى مجال تحقيق التراث مثل "لطاقف الذخيرة وطوائف الجزيرة" لابن ممتي.

## وليد منير (مصرى)

شاعر ونقاد مصرى. يعمل أستاذاً مساعداً للأدب والدراما فى كلية التربية النوعية جامعة القاهرة. أصدر مجموعات شعرية أهمها قصائد "للبيعد البعيد"، "هذا دمي وهذا قرنفل"، "قيثارة واحدة وأكثر من عازف"، "سيرة اليد". ومسرحيتين شعريتين "حفل لتتويج الدهشة"، و"شهر زاد تدعو العاشق إلى الرقص". وأصدر ثلاثة كتب نقدية هى: "فضاء الصوت الدرامى"، و"جدلية اللغة والحدث فى الدراما الشعرية"، و"ميخائيل نعيمة".

## إبراهيم فتحى (مصرى)

ناقد ومترجم مصرى له العديد من الدراسات مثل العالم الروائى عند نجيب محفوظ والماركسية وأزمة المنهج، كما قام بوضع معجم للمصطلحات الأدبية وله العديد من الترجمات فى مجالى الأدب والفلسفة منها: المنطق الجدلى - هنرى لوفيفر، الأنطولوجيا عند هيجل - هيربرت ماركوز، أسئلة علم الاجتماع وقواعد الفن - بيير بورديو، ما بعد المركزية الأوروبية - بيتر جران (بالاشتراك).

• الشعر العربي  
بين استنساخ القديم ومجاوزته  
أحمد كمال زكي

---

• مفهوم الشعر في القول الشعري  
محمد عبد المطلب

---

• جدلية التحريم والعنف  
عند "جورج بطاي"  
محمد علي الكردى

---

• النصوص وسياقاتها:  
دراسة في الأدبية، الأيديولوجيا والخطاب  
عفاف البطاينة

---

• الفن : ... ورجل الأخلاق  
حسن طلب

## الشعر العربي بين استنساخ القديم ومجاورته

أحمد كمال زكي

(١)

أحصيت في مكتبتنا العربية الحديثة مائتي كتاب وُضِعَتْ خصيصاً للشعر، ويدخل في هذا العدد نحو أربعين بحثاً جامعياً معظمها مما يمكن أن ينطبق عليه المثل. "عَدَّ عن هذا وَخَلَاكَ ذمُّ"، ونحو خمسة بحوث في نظرية الشعر تبارت في غث الكلام وسوء الفهم وبلادة الحس.

وأما المكتبة القديمة، فبحر زاخر من كتب الشعر، عدا ما يتراكم على شاطئه من الدواوين والمصنفات الشعرية، وفي البحر وعلى الشاطئ - كما نعرف - أصداف وقواقع ولؤلؤ.

والمحصلة الأخيرة شئ بين بين فلا الدراسات استوفيت، على الرغم من وجود المرموق المستفيد كثيراً من حركات التقدم الإنساني قديماً وحديثاً، ولا الإبداع - باستثناء يسير - خلق بعيداً خارج الإطار الذى أحكمه المهلهل وأقرانه الجاهليون. ومن ثم، يبدو هذا الوضع بشقيه النقدي والفنى في غاية الغرابة، ويمكن أن تكون سدى هذه الغرابة ولُحْمَتُها أزمة طاحنة أو محنة تطلب منا البحث عن طريق للخلاص.

ولست أدري كيف نحقق ذلك، طالما افتقدنا "التصور الدقيق للشعر، بدليل كثرة المؤلف فيه وقلة النافع منه. فقد تعددت جهات اختصاصه واختلف عليه وحوله من لدن المفسرين والأصوليين والبلاغيين واللغويين والتكلميين والفلاسفة، عدا الكتاب ذوى المبادئ والأهواء والنظرات المتشابهة المسالك والمقابلة المتناول.

أما وضع الشعر عند القدماء - تاريخياً - فمحسوب من حيث هو نظر مطلق ضمن عشرة علوم أحصاها أبو البركات الأنباري المتوفى سنة ٥٧٧ في كتابه "نزهة الألبيا"، أو ضمن اثني عشر علماً نقلها السبكي في كتابه "عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح"، نقلاً عن الزمخشري المتوفى سنة ٥٣٨. وفي هذه الاثني عشر يتوزع الشعر على ثلاثة علوم: السابع حيث البحث في المركبات، وثبسط فيه قضايا العروض، والثامن الذى يختص بالقوافي فحسب. ثم نراه مرة ثالثة يحتل من الفروع ما يدخله في ذات الاختصاص، على أساس أنه قَرَضَ أى إبداع، وترتيبه العاشر.

هذا فضلاً عن وروده في صورة المنتج الفعلي كمادة تستعين بها علوم العربية، ومن أهمها اللغة والنحو والبلاغة والنقد، ثم التاريخ الذى يوضع في ذيل القائمة، أى الثانى عشر من تلك العلوم<sup>(١)</sup>. وقد لخص حازم القرطاجنى دور الشعر في هذا الباب بقوله: "ولما كان القول في الشعر لا يخلو من أن يكون وصفاً أو تشبيهاً أو حكمة أو تاريخاً، احتاج الشاعر أن تكون له معرفة بنوع الأشياء التى من شأن الشعر أن يتعرض لوصفها"<sup>(٢)</sup>. وذلك تعميم ربما نحتاج إليه مرة أخرى في جزء آخر من هذا البحث.

ومن أهم الكتب التى وضعت في هذا المجال عند القدماء - غير كتاب حازم الذى غلب عليه النظر المطلق، ومراجعة المستشرقة فيما صدروا عنه - نقول من أهم هذه الكتب رسالة "فحولة الشعراء" للأصمعي، ثم كتابا ابن سلام وابن قتيبة. وفي القرن الرابع عُدَّ "كتاب الزينة في المصطلحات الإسلامية العربية" لأبى حاتم الرازى المتوفى سنة ٣٢٢ بتحقيق حسين بن فيض الله الهمداني، أبرز كتاب يقفنا على مدلولات كلمة شعر وعلاقة الشاعر بالمتلقين من حيث هو كاهن متنبئ قبل أن يتكسب الشعراء بالمرح فينزلوا عن رتبتهم الرفيعة.

وبطبيعة الحال لابد من ذكر كتاب "البديح" لابن المعتز وكتاب "قواعد الشعر" للثعلب، وكتاب "عيار الشعر" لابن طباطبا العلوى المتوفى سنة ٢٢٢، وكتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر المتوفى إما في سنة ٣٢٨ وإما في سنة ٣٣٧. كذلك لابد من ذكر كتب الفلاسفة المسلمين، وهى في

الشعر مطلقاً، من حيث كونه جزءاً من المنطق، ويوضع مقابلاً للخطابة في قضية الصدق والكذب. ومن أهم فرسان هذا المضمار الفارابي: وابن سينا وابن رشد، وقد اشتغلوا بشرح البوطيقا لأرسطو تحت اسم "كتاب الشعر" وجاء حازم القرطاجني فمزج بين كلامهم، كابن طباطبا وكلام المستشرق، رابطاً الشعر بالخطابة من منطلق حكمه على الأقاويل الصادقة في الشعر. وهذه - كما قال - مما لا تنقوم به صنعة الخطابة "وهو الإقناعُ مناقضٌ للأقاويل الصادقة، إذ الإقناعُ بعيد عن التصديق في الرتبة. والشعر لا يناقض اليقينَ ما يتقوّم به وهو التخيل" (٣). وهو هنا يخالف ابن سينا الذي قال: "الخطابة تستعمل التصديق" (٤).

وفي الشعر المنتج وتمثله الأغراض التي استشهد بنتف منها الكتاب والدارسون، نجد: "الموازنة بين أبي تمام والبحتري في شعرهما، و"العمدة" لابن رشيق، و"الموشح" للمريزاني، و"أخبار أبي تمام"، و"أخبار البحتري" وكلاهما لأبي بكر محمد بن يحيى الصولي.

والشارد عن الذكر كثير، لكنه ليس مما تتقنه أي دراسة تنهض على التقصي والمراجعة والموازنة والمقابلة، ومن ثم قد لا تتسع المسافة بيننا كثيراً. وإذا عن أن نخلف، فلن يكون الخلف إلا بمقدار ما يحتاج إليه التنظيم المنطقي، والتعمّل الصادق للفكرة المجردة.

ولعل إشارتي إلى بعض المؤلفات الحديثة التي عرضت للشعر، كانت لأنها تحمل هذا الشرط، فسأنت إلى القديم بسبب. وإن يكن منها ما أقحم الجديد عليه، حتى وكأنه يريد باسم الحدأة أن يزيحه عن مكانه.

ومن أفضل ما ذكره هنا - لرصانته وتنبيهه إلى قيمة التراث - كتاب جابر عصفور "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي" (٥).

ومع أن المحدثين قد اقترضوا مصطلح الصورة من النقد الغربي وحسنَ عندنا، فقد سوغ المؤلف إدخاله على النقد والبلاغة بأن القضايا التي أثارها القدماء في هذا الباب لا ترفضها دلالات المصطلح الغربي. ويُعدّ الكتاب - بطرحه الخيال وطبيعة الصورة ووظيفتها على بساط البحث - تأسيساً لنظرية في الشعر العربي ضاهى بها - في تصوّر - دراسة عبد المنعم تليمة التي تحمل عنوان "نظرية الشعر في النقد العربي الحديث" (٦).

وللدكتورة ألفت كمال الروبي كتاب "نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، من الكندي حتى ابن رشد" (٧) أراه أشمل بحث عن مفهوم الشعر ووظيفته من وجهة نظر الفلاسفة المسلمين الذين عُنُوا بتراث أرسطو. وعلى الرغم من أنه مقصور على ذلك - ففرق في المجرّد أو فيما سماه ابن سينا "علم الشعر المطلق" في مقابل "علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان" (٨) - فإنه تابع بعض التراث الشعري تطبيقاً في المحاكاة التشبيهية والمجاز الرسل والموازنات، وبعد في الجملة محاولة مسددة في الكشف عن بعض وجوه لم تزل مغفورة من تراثنا النقدي.. نعتي تقويم الفلاسفة المسلمين للظاهرة الشعرية - والأدبية بعام - في إطار قوانين تحدد أشكالها وقيمتها.

وباستثناء كتاب عز الدين إسماعيل "الشعر العربي المعاصر" وهو دراسة بنيوية مبكرة، وكتاب "نقد الشعر في القرن الرابع الهجري" لقاسم مومني بجامعة اليرموك، وقد انتهت فيه أفكار جابر عصفور وزاد عليها، لا نجد كتاباً يفيد الدارس كثيراً حتى وإن حمل العنوان اللافت: "نظرية الشعر في النقد العربي القديم" لعبد الفتاح عثمان أو العنوان المثير: "نظرية التجربة الشعرية" لدفع الله الأمين" وأخيراً "الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة" لمصطفى سويّف.

## (٢)

وفي مثل هذه الحال، أو قلقل إزاء هذا الحشد من الدراسات القديمة والحديثة - وهي توشك ألا يكون فيها ابتكار ويتغلب عليها التلخيصات وشروحها وإعادة تلخيصها سوى كتاب سويّف - لا نتوقع أن يخطو الشعر دراسة وإبداعاً أكثر مما خطا.

وحتى في الجوانب المشرقة التي وقف فيها أمثال جابر عصفور وإحسان عباس وعز الدين إسماعيل نحسّ أننا لم نجد نسقا من المفاهيم والتصورات التي تفسر بدقة الظواهر الشعرية من حيث ماهيتها وأدائها ومهمتها، دون أن تتحيفها الظواهر غير الأدبية. وبالتالي نفهم لماذا لم

يجاوز شعر التفعيلة - وهو ممثل لآخر حلقة من حلقات الإبداع القبول - إنجازات رواده، وظهر من ناحية مظلمة ومنح سمي بالشعر المنثور وقيل في تدليله: قصيدة النثر!

ولاشك في أن هذا راجع إلى عدم اتساح النمط الأدبي في أذهان المتأخرين، وأكثر من ذلك إلى عدم وجود الدراسات المنهجية التي تستمد قيمها من الأعمال الأدبية نفسها ومن التاريخ الأدبي المنضبط، أي من نظرية نقدية واعية بوعي أدبي تشكل نظرية أعم هي النظرية الأدبية المنسجمة في كل امتداداتها، وقادرة أيضا على ألا تخلط بين ما هو نتاج للعقل الأدبي فحسب وما هو نتاج للعقل بعامة.

ومن هنا كان التجديد ضرورة ملحة، والتجديد يعنى - في أقل القليل - مجرد إعادة النظر فيما بين أيدينا وما نسترقده من الخارج، ولا سيما المحاكاة التي حيرت فلاسفتنا، وذلك لتحريك الشعر وجعل اللغة الشعرية قادرة على تفسير العالم من أجل تغييره. فعندى أن الشعر تشكيل<sup>(١)</sup> لغوي موزون يفسر الحياة مثلما تفسرها الفلسفة، بل مثلما يفسرها العلم أيضا. ويكون من الخطأ - في تلك الحال - أن نسلم بقالة من قال: "الشعر العربي كما يتجلى في الصورة الأولى تكرر صُنعى لأشكال وأفكار جامدة ومستنفدة"<sup>(٢)</sup>، مع الإقرار له بأن "كل إبداع تجاوز وتغيير"<sup>(٣)</sup>.

ولعل أسبق ما يقدّم بين يدي التجديد: أن نستبعد مالا يوافق ذوقنا العربي، ولا يستقيم مع نظرنا إلى طبيعة فنّنا؛ لأنه ليس من الضروري أن يتم الإجماع على ما يستحسن من الفنون، أو ما يستقيح بدرجة واحدة عندنا وعند الآخرين. وليس يعنى هذا - في الوقت ذاته - جلّ شيء منها أو حرمة، فلسنا مؤهلين لذلك ولا نحب أن نسعى إليه. غير أننا نرى من الواجب أن نقول إنه مادام ثمة أمور نريد أن نتخلّى عنها من التراث الشعرى أو بالأحرى من أحكام أطلقت عليه - ونحن حسنو الظن ما وجدنا إلى هذا سبيلا - ومادما أيضا في حاجة إلى ما ينعشه من الخارج ومعينه على الازدهار والتفتح، فيكون له فائدة - فلا بد من الأخذ بمبدئ الأولين القدماء في التخلية والتحلية أو في الحذف والإضافة - حذف الناتج السقيم وإضافة ما يقره العرف من السوى القيم. ومنذ بعيد أخذ المسلمون أشياء من غيرهم لينشئوا علما وفلسفة، وبالقدر نفسه أعطوا ما وضع المستعطين في مكانهم على الجادة وضاءة القسمات.

ومن ضروب التخلية - دون ترتيبها بحسب أهميتها - ما عُشّي على شعرنا من أوهام كان من جرّائها الاستغناء عن بعضه - وربما معظمه - مما تحدث فيه الشعراء عن الجاهلية بكل عقائدها وأعرافها وطقوسها، ومما ترتب عليه كفكرة أن "أعذب الشعر أكذب" وفكرة أنه "من باب الشر والنكد"، وقد كان هذا مبررا لتفشي أمرين كانا وبالا على هذا الفن بتجميده، وبالحذف من حرية الشاعر العربي:

الأمر الأول عكّسه اتجاه معظم الشعر في العصور الإسلامية إلى قصيدة المدح، وفيها كلام كثير منذ نظم لها ابن قتيبة منهجها، وحدد معانيها وبين أقسامها أو فصولها بتسمية ابن طباطبا. وأما قدامة فقد جعلها - برغم تنوع الشعر في عصره - في مقدمة ما كان عليه الشعراء أكثر حوبا، في حين وافق ابن رشيق على أنها أحد أبواب الشعر الأربعة، والثلاثة هي: ما هو وعظ وزهد ومثل، وما هو ظرف كله ويقال في الوصف والتشبيه، وما هو شر كله ويقال في الهجاء والسباب.

ولا يهولنا ذلك، لأن المدح وحده صار محور التنظير في علم الشعر وفي إبداعه. وبه تحددت طريقة العرب في التعبير، وفي عمود الشعر. حتى جاز أن يُعَصَّن من مكانة شاعر كبير كابن الرومي، ويُشاد بصغار أحسنوا التعلق والمداينة. وقد حاول حازم القرطاجنى في القرن السابع الهجرى أن يقف قيمة الشعر على طريقة المحاكاة وإن حصرها - كما رأينا منذ قليل - في الوصف والتشبيه والحكمة والتاريخ.

هذا هو الأمر الأول، وأما الأمر الثانى فاتجاه معظم النقاد إلى التحدث عن صدق الشاعر. وبخاصة عندما ظلت قائمة فكرة الأعذب من الشعر، ما طبيعته، ولماذا يستقيح ويستعذب، ومادور العقل في تشكيله على نحو يجعله حائثا على عمل بعض الأفعال أو الردع عن بعضها كما يقول ابن

<sup>(١)</sup> التشكيل هنا بمعنى التصوير من قبيل الفن التشكيلي Plastic art وأحيانا إذا قلنا الشكل forme قد نقصد البنية structure.

سينا وابن رشد! وفيما كان النقاد يشغلون أنفسهم بالوصف وصياغة المجاز - بدءا بالتشبيه - وعلاقة كل ذلك بالمألوف والأقرب، كان الفلاسفة المسلمون يشرحون فكرة المحاكاة وفق مافهموه من بويطيقا أرسطو وخطابته.

حقيقة كان هؤلاء يجمعون بداهة على أن التخيل الشعري عند اليونانيين كان شيئا، وعند العرب كان شيئا آخر - فاختلقت الموضوعات والأوزان - إلا أن ذلك لم يكن في سبيل الإبداع الفنى، بل كان في سبيل توجيه الأفعال الإنسانية نحو التعرف والتصديق. وقد انتهى الأمر - على أى حال - إلى وضع الشعر فى أدنى درجات السلم المنطقى.

والتحلية المقترحة هنا - بعد تنظيم أقوال الفلاسفة المسلمين فى المحاكاة وغريلتها، وبعد التخلص من كل ما لا تحتاج إليه عملية الإبداع بعيدا عن تفرعات أقيمت على شروح المنطق الأرسطى وقوى الإدراكين الوجداني والعقلي - أقول أن التحلية بعد ذلك هى إضافة بعض ما اتفق عليه الغربيون فى الخيال الخلاق أى الذى يحسن استخدام لغة المجاز، حتى ليوصف صاحبه الذى يأتى بالصور أو بالاستعارات التى تجمع بين أشياء لم تقم علاقة بينها من قبل، بأن خياله وسيلة إيجابية فى بلورة التجربة، مع ملاحظة أن الخيال يمكن أيضا أن يجمع بين أشياء ليست بينها أى علاقة على الإطلاق!

والواضح أن هذا لايعنى رفضا لمعانى المدح وما يمكن إدراجه فيه من فخر وورثاء بل كذلك من غزل - كما فعل بعض المنظرين العرب القدماء - ولكن يعنى أن الوقوف عند المدح وحده بذلك القدر الهائل من الاهتمام صرف الشعراء عن التجليات الشعرية الأخرى. ولو قد أطلق الخيال العربى لما تعثر على النحو الذى يسجله تاريخنا الشعرى.

ولقد وجدت عند غيرنا الميثية - مثلا - والهجائية بجانب المدحية. إلا أنها ثركت مع الأيام ونمو الخيال أو تفتححه أمام متطلبات المجتمع، فتسللت إلى القصيدة عناصر الواقع بدءا بمفردات الطبيعة فالتشبيه، فكانت الموضوعية التى وظفت كل ما فى المجتمع من صراع. وتطلع ودهشة وعبادة وتشوف إلى المعرفة. ولم يكن عجبيا بعد أن تتحول البنية الشعرية البديهة عند كل الأمم - ولنسمها البنية الفنية الأساس من حيث هى تشكيل خيالى على نحو من الأنحاء - إلى قص خرافى غنائى، ثم إلى قص ملحمى قصص تمثيلى أو حوار درامى يستوعب أطراف الموضوعية التى تلفت نظر الشاعر.

ويسجل ابن سينا نقلا عن الفارابى كيفية إنتقال اليونانيين - بحسب تاريخهم - من نوع شعري إلى نوع آخر: "فإن طراغوزيا نشأ من الديثورمبو القديمة، وأما قوموديا فنشأ من الأشعار الهجائية السخيفة المنسية عند الأمائل... ثم جاء أسخيلوس القديم فخلط ذلك بالألحان... وسوفوقليس وضع الألحان التى يلعب بها فى المحافل على سبيل الهزل والتطائز، وكان ذلك يسيرا فيما سلف، ثم استعمل ساطورى من بعد، وساطورى من رباعيات إيامبو<sup>(١)</sup>".

وإذ نحن نسترجع هذا من الشعر الأوروبى الأصل والتطور، فلنكن نقول إن معانى الشعر العربى أوشكت أن تكون مرت بموضوعها فى ذلك الدرب. ففي الدراسات الأنثروبولوجية التى أسهمت أنا فيها، اقترحت بدايات لأصل شعرنا العربى، وُرصدت خطواته التى مرت بالميثوبية إلى الفنية المبكرة، وحتى إنجازات الأعشى وحسان بن ثابت وكعب بن زهير. ولقد برز إلى الوجود فى إطار الأنواع الأدبية المبكرة مسجعات الكهان والتلبيات الدينية، كما وضعت الملاحم تحت اسم "أيام العرب" التى بدت بينيتها وبتحليل أسلوبها المتميز - وهو ثر فنى يتخلله شعر جمع أربع معلمات على الأقل - نقول إنها بدت بموضوعية كاملة، وكان قوامها مشاعر غيرية وتبتعد فى معظمها عن التعبير بضمير المتكلم. كما أنها ترسم حضارة جاهلية بكل عاداتها وأعرافها وأخلاقها وطموحاتها، وتسلسل أجيال من البشر وإسناد أفعال للقوى الطبيعية واللاطبيعية ورواية سلسلة متعاقبة الحلقات من الشعراء، حتى سجلها أبو عبيدة معمر بن المثنى كاملة أو شبه كاملة فى شرحه لفنائض جرير والفرزدق.

وبطبيعة الحال لا يلغى صنيعة المسجل في كتابين للأيام ذكرهما ابن النديم وضاعا فيما ضاع، روايات أخرى منسوبة لأمثال المفضل الضبي والأصمعي على ما تقرره كتب القائل - ككتاب تميم وكتاب هذيل وكتاب قريش - وهذه فقدت في وقت مبكر بعد ظهور الإسلام.

وما حدث بعد ذلك غامض. إذ لم ينشأ شعر قصصي تمثيلي، مع أن مواقف التمثيل كانت قائمة حتى في طقوس الجاهليين العبادية. ومنها تقديم القران الوثني، وعملية وأد البنات في مهرجان ديني مقدس، وعملية دفن الملوك في الأحياء المقدسة، وإلقاء المراثية اللعنة، والعودة للممارسة على النار المقدسة التي لا يطفئها الحرصة - الكاهن - إلا في الشرق.

أي أن قوالب الشعر التي تجمعت عندنا بعد ظهور الإسلام، لم تكن كذلك في العصر الجاهلي!

ولعله كان ثمة تمثيلات من نوع ما، ولعل بعض هذه كان كالمناجزات. لكن من المؤكد أنها حملت ثقلا رفض المسلمون الأوائل حملته، فاختلفت معالم نوع شعري موضوعي حوارى له علاقة بالتاريخ القديم وثقافة عصر وثني كان يجب أن تهمل أسبابه.

ولقد كان العجب العاجب أن يصير هذا النقص الرهيب محمداً يتغنى بقيمتها الأولون، وإذا ابن سينا الملقب دائماً على الفارابي يقرر أن الشعر العربي أثقل وزناً من الشعر اليوناني وأشد أثراً للوزارة مادته وأوزانه، وشعر اليونانيين أيضاً دار حول "أغراض محددة يقولون فيها الشعر، وكانوا يخصصون كل غرض على حدة"<sup>(١٧)</sup>. لكن ذلك لم يمنع من الذهاب وراء أرسطو لشرح قيمة الخرافة Myth في الشعر اليوناني، واضطر إلى أن يقول في شرحه "واعلم أن المحاكاة التي تكون بالأمثال والقصص ليس من الشعر بشئ، بل الشعر إنما يتعرض لما يكون ممكناً من الأمور"<sup>(١٨)</sup>. ومع ذلك فقد نقل حازم عن ابن سينا أنه قال: "لا يجب أن يحتاج في التخييل الشعري إلى هذه الخرافات البسيطة التي هي قصص مخترعة". وقال أيضاً: إن هذا ليس مما يوافق الطبع". (المنهاج ٧٨).

إلا أن الكارثة الحقيقية وقعت في كنف كتابنا القدماء فقال ابن طباطبا بالحرف الذي أدخلناه به في التخلية: إنه على الشاعر "أن يجتنب الإشارات البعيدة والحكايات الغلظة والإيماة المشكل"<sup>(١٩)</sup> وأن يكن سمح شيئاً بالأشعار التي "يقتص فيها أشياء هي قائمة في النفوس والعقول فتحسن العبارة عنها"<sup>(٢٠)</sup>.

وتحدث حازم القرطاجني عن التاريخ من حيث كونه مادة شعرية كالوصف والتشبيه والحكمة"<sup>(٢١)</sup>. وعندما توسع في التعليق على المحاكيات الشعرية، ذكر أن المدار في جل أشعار اليونانيين "على خرافات كانوا يضعونها، يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود وكانت لهم أيضاً أمثال في أشياء موجودة نحواً من أمثال كليلة ودمنة، ونحواً مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها"<sup>(٢٢)</sup>. يقصد ما أورده في رائيته الجميلة التي مطلعها:

ألا أبلغا شيبانَ هنى رسالة

فقد أصبحت في منهج الحق حائرة

ثم أضاف مُدلاً على اليونانيين بقوله: "ولو وَجَدَ هذا الحكيم أرسطو في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات واختلاف ضروب الإبداع وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة لزاد على ما صنع من القوانين الشعرية"<sup>(٢٣)</sup>.

ويبدو أنه كان يريد تسمية القصة الشعرية أو القص الشعري مهما تكن قيمته الموضوعية، ولعله انساق وراء تلك المفارقة التي تمثلت في المقارنة السابقة على أساس أخذه بالأقاويل الصادقة في الشعر، وهذه كانت مما لا تتقوم به صنعة الخطابة، وهو الإقناع بما يناقض الأقاويل الصادقة، "إذ الإقناع بعيد عن التصديق في الرتبة، والشعر لا يناقض اليقين ما يتقوم به، وهو التخييل"<sup>(٢٤)</sup>. أي أن الشعر شعر بما فيه من المحاكاة والتخييل "لا من جهة ما هو كاذب، كما لم يكن شعراً من جهة ما هو صادق بل بما كان فيه أيضاً من التخييل"<sup>(٢٥)</sup>.



وفى تصورى أن كل أولئك لن يكون له أى جدوى طالما وقف شعرنا على حدود الموضوعية الكاملة. حقيقة نحن لا يمكن وضعه فى إطار الفئائية الكاملة، ولا نريد أن نسلكه مع الآخرين فيما يسمونه بالفئائية الجماعية كمخرج من أبعاده الموضوعية للموسسة. إلا أن التحلية التى لاتبعدنا عن قديمنا ترمى إلى إعادة ماضى الشعر بكل ما أسقط عنه، وكذلك إعادة قراءة أيام العرب فى إطار الملحمية ثم ربطها بالسير الشعبية بعد أن أميط اللثام عنها، وعُدَّت بكل المقاييس الفنية ملاحم إسلامية لها خطرها الحقيقي<sup>١</sup>.

وهذا يتطلب بطبيعة الحال وضع تاريخ جديد لحياتنا الشعرية يكون أكثر إتصالا بما يحسب على الأساطير والحكايات الخرافية، ونُدخل فيه ما أهمله واحد كابن سلام أو آخر كطه حسين أو مرجليوث من الشعر الموضوع، وماورد عند ابن إسحاق ومن قبله وهب بن منبه وعبيد بن شريح، ثم عند المؤرخين فى شتى مذاهبهم كالطبرى وابن مسعود وابن كثير وابن الجوزى ثم ابن خلدون الذى تنكر للأساطير ثم سجلها فى الجزء الأول فى غيره<sup>٢</sup>.

### (٣)

وتبقى فى هذه المرحلة من البحث - وكانت ذات طابع مطلق - مشكلة يمكن صياغتها على هيئة سؤال يقول: إذا كانت تلك طبيعة شعرنا، فعماذا تكون مهمته فى نظرية الشعر تتكون عادة من مجموعة التصورات أو المفاهيم المؤلفة عقليا، بهدف الوصول بالقرىبات إلى النتيجة المناسبة<sup>٣</sup>!

ولقد قيل كثير فى الإجابة عن هذا السؤال، وتوزع هذا الكثير عند المنظرين بين اللغة المناسبة والأغراض التى انقسم إليها الشعر عندهم، وهى ستة أو أربعة أو اثنان هما الرغبة والرهبة فحسب.

ولكن الشعر ارتبط منذ نشأته، وفى ظل تلك القسمة أو غيرها، بتحقيق غاية ما. وعند الأمم الأخرى يتحقق ذلك تماما. وقد حرص أرسطو على أن يجعل تلك الغاية فى شعر الدراما تطهيراً، ومن بعده جعلها هوراس متعة وفائدة. فإن عدنا للعرب الأول نجد الغاية أداء رسالة وتحقيق نبوة، كما نراها توجيهها أخلاقيا ثم استجلابا لمنفعة.

ولعلنا نذكر هنا تقرير أبى حاتم الرازى الذى نقله عن الأصمعى عن أستاذه أبى عمرو بن العلاء، بأن الشعراء كانوا أنبياء فى قومهم، فلما خالطوا الناس وتكسبوا بالشعر نزلوا عن رتبهم<sup>٤</sup>. ومع ذلك، ظل الشعر ديوانا للجاهليين "عليه يعتمدون، وبه يحكمون، وبحكمه يرتضون، حتى صار الشعراء فيهم بمنزلة الحكام يقولون فيرضى قولهم، ويحكمون فيمضى حكمهم، وصار ذلك فيهم سنة يقتدى بها وإثارة يحتذى عليها"<sup>٥</sup>.

غير أننا لانعدم أن نجد فى شت الأخبار مايدل على أن الشعر الجاهلى كان من ناحية أخرى ممعنا. وقد غبرت قرون بعد الجاهلية لم يكن فيها ما هو أكثر متعة من الشعر. بل ظهر من النقد من صرف عنه أى قيمة خارجية، فأحتكم الأمدى إلى مقاييس فنية مستمدة من "مهارة الصنعة" فى موازنته بين أبى تمام والمتنبي<sup>٦</sup>. ومن جانب آخر أعلن القاضى عبد العزيز الجرجانى ومن قبله الصولى وابن المعتز ضرورة عزل الدين والأخلاق عن الشعر<sup>٧</sup>. وقال القاضى الجرجانى "فلو كانت الديانة عارا على الشعر وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر لوجب أن يمضى اسم أبى نواس من الدواوين"<sup>٨</sup>.

وأما الفلاسفة، فلم يختلفوا عن أولاء إلا فى التقنين، ومن ثم كان طبعيا أن ينيطوا به مهمتين: الأولى من جانبه الانفعال فقالوا بلذة المحاكاة، والثانية من جانبه الذى يؤثر فى سلوك الفرد فقالوا بضرورة المنفعة. وعلى ذلك تتحدد قيمته عندهم فى أنه ممتع ومفيد، ولكن "ينبغى أن يكون يُبلى وأصابتنا من اللهو والسرور واللذة لا أنها لها لنفسها، بل لى نتجدد ونقوى به على العدو فى فكرنا وهما اللذين بهما نبلغ مطالبنا"<sup>٩</sup>.

ويؤكد ابن سينا أن "العرب كانت تقول الشعر لوجهين: أحدهما ليؤثر في النفس أمرا من الأمور بعينه نحو فعل وإنفعال، والثاني للتعجب فحسب، فكان يشبه كل شيء ليعجب بحسب التشبيه"<sup>(١٧)</sup>.

وأما حازم القرطاجني - وهو بين الناقد والفيلسوف - فقد أعلن بعد عزمه لقواعد الصناعة النظامية وتحسين هياكل العبارات المناسبة لما تعبر عنه من وصف وميل بعض الشعراء إلى أن يجعلوا أكثر معانيهم وألفاظهم مخيلة - فلا يميلون إلى الإقناع الخطابي، لأن صناعة الشعر تستعمل يسيرا من الأقوال الخطابية<sup>(١٨)</sup>، أعلن أن تلك الأقوال الشعرية بتلك اللغة ومبانيها يقصد بها إما استجلاب المنافع، وإما استدفاع المضار، وطرق الأداء هنا وهناك تختلف بحسب الأداء. إلا أن المطلوب أولا هو معرفة "أن خير الشعر ما صدر عن فكر ولع بالفن والغرض الذي القول فيه ولهذا كان أفضل النسيب ما صدر عن سجية نفس شجية، ويكون مستعذب الألفاظ حسن السبك وأما الرثاء فيجب أن يكون شاجي الأقاويل، مبكى المعاني، مثيرا للتباريح، وأن يكون بألفاظ مألوفة سهلة في وزن متناسب ملذوذ"<sup>(١٩)</sup>.

والكلام بعد ذلك من هذا واليه، حتى في مراحل انهيار الوحدة الإسلامية وتفشي العُجمة في شعوبها، وتكلف الأرجال والنبطيات والمواويل، مع تفاوت في الفهم الأدبي ومحاولة تحقيق المقصود من مدح وهزل وهجاء والغاز وتشطير، بأظرف عبارة وأمهر طنز - بلغة ابن سينا، ويقصد سخرية - حتى ليقول بهاء الدين زهير:

لك يا صديقي بغلة      ليست تساوي خردلة  
أشبهتها بل أشبهت      لك كأن بينكما صلة

وما أشبه هذا بالشعر الذي أنشده بشار لريابة ربة البيت، وسجله ابن الجراح لما نال الموسوس، وغيره من السلفة وأصحاب الكدية، وكأنه كان يقال - بوجه خاص - لمن جهل الشعر أو نسيه أو فقد صلته بالتراث والتقاليد العظيمة. على أن لمؤرخي الأدب فيه آراء لا أسوقها، ولا أدعو لها بتخليية، أو أستغنى عنها لتكون التحلية، ثم الإكمال بما يحقق وضع أساس نظري متين يتجدد وفق شروطه شعرا. وهي شروط لو كانت تحققت بالإعادة المنقحة والاختيار الذكي - ويدخل ذلك في باب التجريب الفني - لوجدنا نحو ما نوه به حازم القرطاجني، أو ما يتفق مع طبيعة الإبداع الصادق، أعنى ما تتوافر فيه عمليات التجلي الخيالي مع قدر موفر من التركيز الذكي.

وأما عصر النهضة - وهو علامة لانشكك في قيمتها مهما تنوعت، أو تضاربت الأقوال فيه - فقد عرته حساسيات وجدانية، وقيم لغوية خرجت بالأدب إلى "عصرية" متميزة. بمعنى أنها بما تغير من عناصرها بالحدف والإضافة والتطوير، دفعت التعبير الأدبي - في شتى نصوصه - إلى أن يتخلى عن إنشائية الخطاب القديم وتقريرية في سبيل تحقيق خبرات أدبائه الذاتية في مجال المعاناة الوطنية الاجتماعية، ومجال أساليب التعبير المحكومة برؤى ذات طابع مخالف لطبيعة الموروث والجديد المكرر على نسقه. ويتجلى ذلك في نتاج الشراوى ونجيب محفوظ وغسان كنفاني وصنع الله إبراهيم ومحمود درويش وأمل دنقل وحجازي، وكثير غيرهم طالوا بنتاجه وخبراته الجمالية إبداعات الغرب اللافتة.

على أن هذا العصر - وهو يحفل بقيم تنويرية جديدة تتم على مجموعة من التجليات الفنية والعلمانية - ابتداءً متمثرا بتحليلات بدت كما لو كانت تطرية لكل ما هو أجنبي، ولكن نهض الشعر الذي كان أسيرا لأمية التي انحطت بالأدب في معظمه حتى فقد قوة التأثير، وانقطعت عنه أسباب الحسن.

وقد توقد حس العربي وهو يرى أن نتاج الكلمة المطبوعة لا بد أن يكون وسيلة للإعراب عن كيانه، ولابد أن يلعب الشعر دور الفكر في عصر فكر فيه كل شيء. حقا تحول الشعر عند المحافظين المتأخرين إلى قضية اجتماعية سياسية فزار شوقي وجاوبه زهير الشعراء في العراق وسوريا والمغرب، وحقا كذلك غنى مطران وصال صياح المصلحين، وجمع أمثال عمر أبي ريشه وعلى محمود طه وإيليا أبي ماضي بين الفكر القضية والمحاكاة الملذذة. إلا أن وقوع العرب جميعا

فى أسر الإمبريالية من ناحية، والصهيونية العالمية من ناحية أخرى، ألغى الفارق الذى كان قائما بين متعة الشعر ومتفنته.

وبدا أن النقاد يتجاهلون هذه الثنائية، وكان عظيمًا ومجديًا إتصالهم بالمذاهب الفلسفية فى أشكالها المختلفة عبورًا بالمذاهب الأدبية التى أصبح لكل منها نظرية: نظرية فى القصة، ونظرية فى الدراما، ونظرية فى الجمال، ونظرية أو أكثر فى اللغة ونظرية فى الأدب إلخ .

ولعبت المادية الجدلية أولًا ثم الوجودية - بصفة خاصة - ومن بعدها البنويويات وما بعد البنويويات، أدوارًا مؤثرة فى موضوعات الشعر، وفى لفته ورسالته بطريقة جرأت المتطاولين والتطفلين المدعين على النقد، وإذا واحد كمحمود درويش - وقد أسر الناس بلغته، وحكمته القومية، وعمق معرفته بواقعا المزق بين أنياب اليهود ومخالبهم - يصبح مجرد إثارة لكتابة غريبة عن استمراريته - هو نفسه - فى الزمن اللامحدود والتضاد الجوهري فى عشقه وفى موته فى مواسم العصفير، بل يصبح تمثلاً لتموضع غير مُنته فى نسق الحركات المتكررة فى "عاشق من فلسطين" و"محاولة رقم ٧"، بل فى كل دواوينه، لأن النتيجة فى جميع الأحوال صفرًا

وأما فيما يتعلق بموتانا كالرصافي وعلى محمود طه وبشارة الخورى وأمين نخلة ومحمود حسن إسماعيل قضيا تام بين جدلية الخفاء والتجلي، وأطبع بالسياب وصلاح عبد الصبور فى قضية الثابت والمتحول بالرغم من أنهما ابتعدا تماما عن الفاض والمشكل قدر إبتعادهما عن الحذلقه وتواشيع المناسبة، والأدهى أن يُستبدل بهما - حاليا - من سموا أنفسهم شعراء القصيدة النثرية، وهذه لحسن الحظ لم يكتبها أمثال حجازى وعبد النعم عواد ومحمد أحمد حمد، وعزف عنها أدونيس، بعد نشره كتابا لها.

على أنه فى هذا الركام الثقيل، وبين إطلائنا على النظرية الكلاسيكية فى الشعر العربى، والنظرية الرومانسية الواضحة والمنسجمة كسابقتها - إضافة إلى بعض ماجدٍ بعدهما ويصلح لنا - يمكن أن تصل أيدينا إلى جملة من التصورات العقلية تنفعا فى تطوير ما أبقينا عليه من التراث، وقد ألمحنا إلى ذلك فى أكثر من موضع عرضنا فيه لمشكلة نقدية أو لفكرة غامضة وغير مناسبة للمرحلة، وبخاصة إذا رُوجت للغنائية التى فُرِضت عليه - كما فُرِضت الرومانسية نفسها - خطأ أو تسهلا.

ولقد بدا واضحا أن مهمة الشعر فيما يصدر عنه عقلاء النقد العربى صارت - بكل تأكيد - تحقيق رؤية يتم بها التحول إلى الأفضل والأليق، فهو قائم على فلسفة أو على معرفة تدعمها فلسفة.

ولاشك فى أن الغربيين الذين تناولوا الشعر بهذا المنظور قد سَمَوْا إلى أن يجدوا له مكانا فى نظرية المعرفة العامة، ولماذا لا يكون كذلك فى الأدب العربى؟

بل لقد سعى أمثال باشلار إلى أن يكون للخيال الذى تنشط به وتنشطه اللغة الشعرية أهمية فى تحديد بعض المفاهيم فى تلك النظرية العامة، وقديما فعل ذلك الفلاسفة - ومنهم الفلاسفة المسلمون - على الأقل وهم يقررون أن القوة الفكرة قسيمٌ للقوة الناطقة .

ونخلص من هذا كله إلى أن النظرية التى قد تتفتح بها مجالات التجديد أمام الشاعر العربى لابد أن تشمل على التصورات الفنية التالية :

أ - طبيعة الشعر ودوره فى بناء الحضارات .

ب - لغة الشعر.

ج - المحاكاة والتخييل فى الشعر.

د - أنواع الشعر .

هـ - غاية الشعر بين قطبي المتعة والمعرفة.

#### (٤)

ولا ادعى - فى إطار ماقدما - أننا بحاجة إلى مناقشة تلك التصورات، والكلام فيها يتشعب ويطول. ولكن لما كان هدفنا هو إلقاء الضوء على واقعا الشعرى الراهن، فيكفيها من

التصورات ثانيها وثالثها، وإن كنت أحس أنها كفيلا بالإجابة عما تثيره سائر التصورات في مجال الأبنية الشعرية الجديدة التي تستهدفها في هذه البانوراما الأدبية.

وما أكثر الدارسين والباحثين الذين يطيب لهم أن يطيلوا الوقوف على النوع الشعري بكل هومو وطموحه، لا من جانب أنه عالم سحري متعال على الواقع برغم أنه مغروس فيه، وإنما من حيث هو مجال يُجاوز فيه دائما ما يعرف به الأدب، وكثيرا ما يكون مناطا لدراسات اجتماعية وسياسية وتاريخية ولغوية وأسطورية لتندرس فاعلياته الجمالية حتى في ثنايا دراسته بطريقة التفكيكيين. فيقصي عن أدبيته ذات الفاعليات الجمالية والدلالية المتنوعة فضلا عن تميزه بالوزن التفعيلي وبحاجته دائما إلى المبدع السابر غور الشعرية.

ولكن الشيء المؤكد أن واقعنا الشعري الراهن - ويدرج دائما تحت اصطلاح شعر الحداثة - مثقل بما لا يخضع في جملته لتوصيف واحد، أو لأشكال تعبيرية يحكمها إطار واحد هو إطار العمودية أو إطار التفعيلية الآخذ بأدوات يمتد نسبها إلى إيقاع "فاعلن" المطردة، ويقفى عليه بإيقاع "فعولن" أو "مستعلن" أو "فاعلاتن" ونحوها بما لا يجاوز مقتضيات أي بحر من أبحر الشعر الموروثة. ولحسن الحظ حافظ على تلك الأبحر أراهط، لكل رهط منها رائد، ويلمع من الرواد أحمد عبد المعطي حجازي ومحمد إبراهيم أبو سنة وأحمد سويلم ومحمد أحمد حمد وفاروق شوشة ومحمد عبد النعم عواد ومحمد عفيفي مطر وبدر توفيق.

ومع اعترافنا بقيمة هؤلاء - في مصر - نجد إزاءهم زمرة شعراء الرداءة الحديثة لا في مصر فحسب، وإنما أيضا في العالم العربي كله. ولا تعدم هذه الزمرة من يتعاطف معها متنازلا عن قدر من مساحة الشعرية.

وفي كتاب "قراءات أسلوبية في الشعر الحديث" نموذج للتنازل الذي أعنيه حتى بالرغم من أن صاحبه أكاديمي طلبة - وهو الدكتور محمد عبد المطلب - لم يصدر إلا عن جوانب من هذا الشعر أو من شعرائه، من قبيل دور الضمائر في إنتاج الدلالة، شعرية الألوان، التناص القرآني في "أنت واحدها" لمحمد عفيفي مطر و"تقابلات الإضاءة والعتمة" عند محمد أحمد حمد في ديوانه "قطف القمر" و"بنية النص في ديوان الشوق في مدائن العشق" لأحمد سويلم مستهدفا كيفية إنتاج المعنى اللغوي بوضعه في إطارى النفي والإثبات.

واستطرادا في هذا الجانب الذي يعنى بالإجراءات التحليلية لما وراء الظواهر التعبيرية، ننوه بأكثر الإنجازات التي قام بها دارسون يهتمون - عن طريق اللغة وكيفية إنتاج الدلالة - بإبراز العناصر الجمالية في النص. وهذا أمر وارد في أي نقد يعتمد بعض إجراءات البلاغة ويجاوزها إلى متطلبات تنبثق من حضارة تنمى روح الإبداع بأمور جمالية داخلية تحتويها الذات المبدعة بانحراف عن معانى المفردات التي تكفي بالتوضيح في أي نص. وفي هذا الإطار نقرأ للشاعر محمد أحمد حمد قوله في قصيدة عنوانها "الكتابة":

وردة حمراء من غرس النجوم  
وشوشتني بشمع عبقري  
قربت خذاً وصعدنا ناهدا  
أتراها وردة أم نجمة أم غيمة  
في قزح الشمس تراها  
أم غزالا مستحيلا واعدا  
أسرت عشاقها واستعبدهم واحدا  
يسبق فيهما واحدا  
كلما مدت يدا تأسرنى  
وجدتني - في هواها - سيذا  
أسبلت أجفانها في خفى  
ورمتني من كحيل الهدى  
سهما صائدا  
فإذا ولست وقربت يدا

## أقرص الخد الحمرى .. أمصن الشهد من ياقوتة حمراء فـ فوق الشفتين

(أشربة الغيمة المضيئة ص ١٣)

فها هنا نرفض أن تدل المفردات على مدلولات سئها الواقع. أعنى أن الوردة الحمراء والشمس والغزال والنجمة والخد والصدر واليد ونحوها، لايعنيها منها ماهى عليه فى الطبيعة. لأنها لم تسق - هنا - من أجل ذلك. بل سيقّت للإشارة إلى أمور تتعلق بولع الشاعر أو بحلمه بعيدا عن التعاملات اليومية لها، وعن جانبيها المحسوس الذى يرفض - منطقيا - وجود غرس للنجوم أو شعاع عبقرى أو غزال فى مقدوره أن يعجز مع أنه محال كما أراده الشاعر.

وحتى عندما تنزل هذا الشاعر من عليائه إلى فعل الحب - على المستوى المادى - لم يعجز عن إضفاء شعرية الفن على النص. فالكتابة فى استعبادها عشاقها لاتخزيهم بفعلها، بل تجعل كل عاشق لها سيدا تخضع له خضوع الأنثى لصاحبها.

وهذا يعنى - بوضوح - أن اللغة هنا تخلصت من عموميتها وسمّت إلى آفاق على رحبها لصيقة بدلالات كان سهلا فيها على الشاعر أن يكون بها سيدا يرتاد - فيما تقضى به بقية النص - "أصقاعا من الإيماض والرؤيا" ويفترع "اللذة البكر" ! وإذا خمشت "تفاحة" قلبه غدا دمه نثار نجيمات وبقايا شهب وأنغاما تتوارى فى خلايا الأفق لتبدو "كائنات تنزى فى لهيب عسلى من نزيغ الشعر والوجد" وكذا، وبعلاقات أسرة تلقى المسافات الفارقة بين الوردة والنجمة والغيمة فى قزح الشمس واللهيب العسلى والشعاع العبرى.

فإذا إنتقلنا إلى شاعر آخر من هذا الرعيل - وهو أحمد سويلم - وكان حتى يوم إصدار ديوانه "لزوميات" يرى أن مزج الماضى القريب بالواقع المعيش ضرورة لتشكيل عمله الشعرى الخاص، بما يعنى أن الحاضر المتجدد، أو التغيير لابد أن يسترشد بإنجازات الماضى على نحو تستوعبه المتغيرات ولايخل بجوهر الثوابت، عيلا بأن هذه - وهى تراث بالقوة - لها صلة بمعطيات عالم اليوم بشئى مفرداته فترفض من ثم أى فكر انعزالي يغلق النوافذ المفتوحة.

وقد انتقل أحمد سويلم من مرحلة اختيار الاستخدام المجمعى للغة - أو حتى الاستخدام العلمى لها - إلى ما يليى ضروراته الفنية بكل سياقاتها الداخلية، وذلك لتحقيق حاجته إلى العرض الدال برغم تكثيفه. ويمكننا أن نلمح هذا التوجه، عندما نقرأ القطع القالى من قصيدته "لزومية الجوى" فى لزومياته التى أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب:

- جمالك ظل ولهيب ولهيب وهـ  
حماك شمس وعباب ومطر  
أدركه ولست أشكو  
أو أصيح بالحمذر  
فكل شئ داخل  
منجذب لذك العبق  
- باريت كل عابـر إليك  
حتى جاوز الخطاب كل حد  
راهنت كل فارس فى ساحة الجلذ  
فكنت أول الفرسان  
لم ينكس منى أحد  
لأنك أتحدث بالسيف  
وبالقـب

وبالمدى وبالشفق (ص ١٢٤)

ففى صياغة إخبارية لمخاطب يعنيه - لأنه ظفر به فى حلبة المنافسة - انداح معنى هو ناتج التفاعل بين استرجاع الذات لماضيها، وتوخى الصدق فى الإعراب عن توحّد هذه الذات فى الآخر، وذلك بوصفه ذاتا متعالية وقادرة على إبراز عناصر القوة التى تحفظ للفارس حماه سيغا كان

أو قلبا أو أرضا وسما. وكلها مفردات موزعة فى سياقات تجمع بين الغنائية والسرد الحكائى بتيه لايلغى أو لايفسد صورة الفارس المنتصر فى الجلال.

ولقد جعل الشاعر دالّ "أول" فى نهاية المقطع الثانى ، خلاصة مايريد من تشكيل الصورة النهائية وفق رؤيته الخاصة. ومع ذلك ، يجب الاعتراف بأن هذه الخصوصية استمدت شرعية وجودها من سياقات القصيدة بلغتها السلسة ، وقدرتها على الوصل العضوى بين شتى متضادات الدلالة : الظل واللهيب ، النهر والشمس ، المطر والعباب !

ويبقى لنا بعد ذلك - ونحن لانزال فى كنف شعراء محدثين حملوا بجدارة لواء التفعيلة - شاعران أخلصا للمرحلة التى عدلت عن العمودية بغير نكران لجميلها ، وهما بغير ترتيب قيمى فاروق شوشة فى ديوانه "سيدة الماء" ، ١٩٩٤ وعبد النعم عواد يوسف فى ديوانه "وكما يموت الناس مات" ١٩٩٥. ويحملان معا الكثير من عناصر معاصريهم ، وهؤلاء عاشوا حركة التحديث فى البنية الإبداعية على شتى المستويات والتوجهات الريادية التى كان النقد الأدبى يشكل لها رؤى ثورية للحياة وللذنين القومى والإنسانى بعامه.

أما فاروق شوشة - وقد لُحِظ أنه ازداد نضجا على توالى الأيام - فلم يكن حفاظيا تكبله قيود الأعراف وسط نُفَر توجعهم طفرات التغير ولا يحسمون أن ثمة إنسلاخا - محدودا أو غير محدود - عن الشعرية الموروثة فى خاصية تعرب عن رفض عدة تقاليد فنية صغرت أو كبرت قيمتها ، بل شاع منذ آخر تحولات الكلاسيكية العربية إلى الواقعية عبر رومانسيات محمود حسن إسماعيل ، وعلى محمود طه ، وعبد القادر القط الذى كان يدرك - بعيدا عن شاعريته اللافتة - أن طبيعة الشعر تقتضى دائما عند المبدع وناقده تحويلا نوعيا للمعنى الشعرى Poetic الذى تصوغه التجربة.

وفى هذا الإطار ، كان فاروق شوشة يشد ليصف دنياه أو الكون كله ، وليس ليكرر ما أنشد قبله صنيع من سبقوه فى النصف الأول من القرن العشرين. يقول فى قصيدته "القزم" :

أيها القزم الذى يعرف نفسه  
مثلا يعرف نوح الأرض رمسه  
أنت لن يسجدك أن صغرت خدك  
لا ولا يسجدك صوت يملأ الشفق  
ويستعرض مجدك

لست إلا شمع نعل يتدلى فى الهواء  
كلما طرّقع فوق الأرض أطلقت المواء  
وتحليت بسمت العلماء  
وحديث الأصفياء  
رخّص العصور  
وهان الناس واشتد العفن

فتأمل وجهك القابع فى المرأة  
كم تبدو خسيسا ودنيا  
واغتنم عصرا زريّا  
كم يوازى قامتك  
وزمانا لاترى عيناه رجسك  
أيها القزم الذى يعرف نفسه  
والذى يجرفه العار فلا يرفع رأسه (ص ١٠١)

وهذه رؤية للشاعر ، ولا نراها فى كلّ ما عرف لديه من وجدانيات يتمكن فيها بتلقائية من التعبير عن إنسانيته وتشكيل شخصيته. إنه فى ذلك النص مدرك لقيمة سياقاته الشارحة لجوهر المعنى فى نمط موضوعى يوصف بترباط الدالّ المشاكل للمدلول ، بدءا من الجملة إلى بنية

القصيدة الكاملة، مع التركيز على حتمية العلاقات بين المفردات. وحسبها هنا - وفي مجموعها أن تتم على انسجامها داخل الوحدات الدلالية في نطاق الدمامة الكريمة. وماذا بعد قوله المتكى على الاستعارة "لست إلا شمسٌ نعل" يطرق فوق أرض، تدرك أن الشاعر يتباهى بسمت مصطنع للعلماء، وهو القزم المحقر المهان؟"

وإذا قلنا إن شوشة نجح في العثور على مادة تراسل بين القزم والمهجو، فلأنه كان مهيباً لتسخير ملكته من أجل العدول عما تراه عينه إلى ماتركه بصيرته، شأن أى شاعر يشوه أو يجمل الطبيعة على النحو الذى يؤثره فنه من حيث كونه معادلاً لما تضطرب به نفسه. وعن هذه الطريق ضمن لقصيدته - فى قفزاتها التصويرية - وحدة دلالية تنتمى إلى "الزراية".

وأما الشاعر عبد المنعم عواد يوسف - وقد عرفناه فى خمسينيات القرن العشرين - فهو من جيل عبدالصبور وفوزى العنتيل وكمال نشأت وحسن فتح الباب ومحمد مهران السيد وحسن توفيق وأحمد حجازى الذى كان أحياناً يحضر تجمعنا فى مركز الجمعية الأدبية المصرية وإدارة مجلة "الثقافة"، وقد أشرفت الجمعية على إصدارها فى آخر أعوام عمرها متبنية حركة الشعر التفعيلي ما كان ممارساً لها أى شاعر حديث يأخذ بذوق العصر الجديد ولا يفسده، وهذا لم يلحظه العقاد ولا صالح جودت فى تحمسهما للنظام البيتي مهملين ما كان يتقنه أمثال عفيفي مطر وإبراهيم أبو سنة ونصار عبد الله.

وتنهض شاعرية عبد المنعم عواد على ثلاثة محاور: أولها عذوبة لغته، وتتضح فى نحو قوله المستقل من قصار قصائده وعنوانه "المهباط":

أغوص  
بدوامة من حبيب  
بجذب إلى القاع أهوى  
وأهوى  
يهددنى خدر مستحب  
شديد النعومة مثل النعاس  
فيها نشوة القاع  
هأنذا فى حبيب الهبوط أدنى  
أسافر فى رحلة  
لست أدري متى منتهاه  
متى المستقر (ص ١٢٢)

وإعادة القراءة تبين فى المحور الثانى أن تلك العذوبة عارية من أى حشو يُعَدّ إضافة لا يقتضيها المعنى الذى يدور فى خلد الشاعر، حتى وهو يكرر بما يشى بإعادة، لأنها فى حد ذاتها عملية تكثيف بالفعل أغوص، والفعل أهوى، والمصدر هبوط، وكلها مما تحتدم به عاطفته، ومما يُدَوَّن التردد فى مجال هدهدة الخدر الذى يصاحب النشوة، ويفضى بنعومته إلى النعاس. فثمة حركة إلى القاع، وهذه الحركة لاتنتهى، وكأنها سفر حريرى لا يابه بنهاية ولا بمستقر.

وأما المحور الثالث لشعرية النص فنمط أدائى يضمن نوعاً من التكامل بين الوصف والظرف الذى رُصد فيه هذا الوصف على نحو نشعر فيه بصدمة، كما أن الخيال الذى نخلع عليه صفة المثالية، أو حدسية وضع المفردات فى تتابع إيقاعى يثير الانفعالات هو سدى نسيجه ومناطق الاستمتاع به. أى أن دافع الإبداع يستحضر كثيراً من مقومات النص الجميل الذى يولد أثراً أو آثاراً ينفعل بها ولها المتلقون. وقديماً زعم أرسطو أن انفعال المتلقين هو نفسه ما يريده الشاعر فيحاكيه. ونحن إذا رجعنا إلى مهباط عواد - عكس معراج دانتي وأبى العلاء - نراه وهو يصف الخدر بأنه "شديد النعومة مثل النعاس" يمهّد لسفره فى التحرير إلى القاع محاكياً حالة الإبداع التى لا يعرف مستقرها ولا منتهاه، كناية عن جهده، اللذوذ فى الصياغة بحيث يرضى عنها ويرضى القارئ فى الوقت نفسه.

وإذا كان ذلك كذلك - وهو فى الشعر التفعيلى أوسع رقعة وأوقع تأثيرا - فلا بد من الاعتراف بأن تجربة المحدثين أشق من تجربة سابقيهم. بل إن ما يحتاج إليه هذا النظم من الطاقة الإبداعية لأكبر من طاقة من تعلقوا ومن قنعوا بالبحور الخليلية يسبحون فيها إلى يوم القيامة.

وتشهد النصوص التى عرضناها لبعض شعرائنا - منذ قليل - على أن من يحاولون أن يصيبوها فى مقتل يصيبون دائما أنفسهم فقد باتوا على جهل بحنكة شعراء التفعيلة، وظنوا أن الاستغناء عن هذه التفعيلة مجرد إجراء شكلى يمكن الاستغناء عنه. ولكن خاب ظنهم، وبدا ماكتبوه ونشروه باسم "قصيدة النثر" أمرا أثرا ولا يزال يثير الجدل بتأثيره السلبي، بل بفقدانه غالبا أى درجة من درجات التفعيل.

لقد بدا هذا النوع من الكتابة شيئا لقيطا إذا قورن بما سبقه من الموروث البيئى والسطر التفعيلي. بل لم ير بعض النقاد فيه أى صلة بين التفعيلية والشعرية - وبخاصة الرديء الصياغة منه - وهو كثير - واستهجنوا ما روجّه المتشاعرون والشعرون عن أن الشعر الموروث كله جاهلي؛ وقد مات بموت أمل دنقل! وتلك دعوى باطلة قامت على سوء تصوّر وسقوط همه، وكذلك على نفج لم يتهدأ لصاحبه أن يعرف أن الإنسان - منذ وجد - يبحث دائما عن إيقاع يأتلف بإيقاعاته البيولوجية والكونية وإيقاعات الموسيقى - المنتمة إليها القصيدة - فى حركة الزمن!

ومن أجل ذلك - ولا مشاحة فيه - ينبغي أن يعيد كتاب هذا النوع من النثر نظرهم فيما يصدرونه فى مجال القصيدة الجديدة. بشرط أن تتوافر فيه عناصر لغوية وأخيلة من المجاز ووجدانات ترفعها فوق مستوى اللasher - أى النثر - وتحكمها نظرية أدلى فيها بدلوه منذ قديم أمثال قدامة والفارابى وحازم القرطاجنى.

ويمقتضى ذلك، وفى ضوء العلاقة بين الشعر فى معاناته اللغوية الخاصة والحياة المتفجرة داخل ذات الشاعر، يكون علينا أن ننبه إلى قيمة لتغيرات المرحلة التى تفرض عمليات تغير تمس من ثوابتنا بعضها. وقد تصبح هذه العمليات أداة اختراق لأمر طالما عشنا لها وبها، لكنها من جانب آخر لا تسعف على تنفية البيئة والثقافة، لأن الذوق المتنامى بالقوة وبالضرورة لم يعد يسفيها وصار يبحث لها عن البديل المناسب.

فلم يكن عجبيا ولا غريباً أن يقع إجماع - بين المثقفين - على رفض ماسمى خطأ بقصيدة النثر. بل لم يقتنعوا بأنه يمثل حركة فنية تشبه الحركات الفنية الأقدم، تلك التى نجم عن بعضها الرباعيات والمواليا والموشحات، لأن قصيدة النثر تستغنى عن جوهر القصيد وهو الوزن. ولا شعر بغير وزن يحكمه علم العروض.

#### هوامش :

- (١) انظر أمين الخولى، فن القول، القاهرة ١٩٤٧/١٣٦٦ ص ٣٩.
- (٢) منهاج البلاغ وسراج الأدباء بتحقيق الحبيب بن الخوجة، تونس ١٩٦٦، ص ٤٢.
- (٣) منهاج البلاغ وسراج الأدباء " ص ٧٠ وسنذكره بكلمة المنهاج فقط فيما بعد.
- (٤) الشعر من كتاب الشفاء لابن سينا، تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، القاهرة، ١٩٦٦/١٣٨٦، ص ٢٥.
- (٥) نشرته دار المعارف بمصر بدون تاريخ، ولكن المؤلف أرخ مقدمته بشهر يونيو من عام ١٩٧٣، وسنشير إليه بالصورة الفنية.
- (٦) لم تطبع بعد، وهى محفوظة بجامعة القاهرة تحت رقم ٤٨٤.
- (٧) نشرته دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣ (الأولى) وهناك نشرة أخرى من الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة أدبية بتاريخ.
- (٨) الشعر من كتاب الشفاء، ص ٧٥.
- (٩) أدونيس "مقدمة للشعر العربى" بيروت ١٩٧٩ (الثالثة) ص ٧٨.
- (١٠) السابق، ص ١٠٠.
- (١١) الشعر من كتاب الشفاء، ص ٣٩، ٤٠.
- أما الطائفة فسخرية بعض القوم من بعض، وطنّز به سخر واستهزأ. وأما الساطورى فهى ضرب من المسرحيات التهرجية كان الكورس فيها من الساطوروسيين، وكانوا أنصاف آلهة خرافيين، ويذكر ابن سينا أن الطابع كانت تميل إلى الرقص المسمى ساطوريقا (الشعر من الشفاء ص ٤١).
- (١٢) الشعر من كتاب الشفاء، ص ٢٩.
- (١٣) السابق، ص ٣٢، ٥٤، ٥٧.
- (١٤) عيار الشعر، ص ٢٠٠.
- (١٥) نفسه، ص ٢٠٢.



- (١٦) المنهاج، ص ٤٢.  
 (١٧) نفسه، ص ٦٨.  
 (١٨) المنهاج، ص ٦٩.  
 (١٩) السابق، ص ٧٠.  
 (٢٠) السابق، ص ٧١.  
 (٢١) الزينة ١ : ٩٥.  
 (٢٢) السابق ١ : ٩٦.  
 (٢٣) الموازنة ١ : ٤٥.  
 (٢٤) راجع على سبيل المثال أخبار أبي تمام، لجنة التأليف والترجمة والنشر، بالقاهرة، ١٩٣٧ ، ص١٧٢.  
 (٢٥) الوساطة، ص٦٤.  
 (٢٦) أبو بكر الرازي، في رسائل فلسفية، بيروت، ١٩٧٧ ، ص٦٢.  
 (٢٧) الشعر في الشفاء، ص ٣٤.  
 (٢٨) المنهاج، ص ٩٣.  
 (٢٩) المنهاج، ص ٣٤٩ ، ٣٥١.

## مفهوم الشعر فى القول الشعرى

محمد عبد المطلب

(١)

اهتم كثير من الدارسين بتحديد مفهوم الشعر، لكن هذا الاهتمام قد توجه إلى الخطاب النقدى ومتابعته فى مراحل الزمنية، للوصول إلى هذا المفهوم. لكن معظم المتابعات أغفلت الخطاب الشعرى ذاته، وكيف عبر أصحابه عن مفهومهم لشعرية.

وهذه الدراسة حاولت أن تتوجه إلى المنطقة المنسية، منطقة الشعر فى بداياتها البكر فى الجاهلية وصدر الإسلام، وصولاً إلى المرحلة العباسية. وفى هذه المحاولة قرأت الموروث الشعرى الذى قارب مفهوم الشعرية، وعبر عن وعى الشعراء بشعريتهم، وهو الوعى الذى اتكا عليه النقد القديم فى كل مقارباته المعرفية التى طالت البناء الإيقاعى، والهيكل الصياغى، وعملية إنتاج المعنى. بل إن هذا الوعى قد طال تحولات المفهوم ذاته من البساطة الأولى إلى التعقيد والتركيب فى المرحلة العباسية.

وما طرحته هذه الدراسة يمكن أن يكون إضاءة لمتابعة وملاحقة الخطاب الشعرى فى المراحل التالية لاستكمال التصور المعرفى للشعرية العربية وقواعد لعبتها، وما انتاب هذا التصور وهذه اللعبة من تحولات فى العصر الحديث.

كثيرة هى تلك الدراسات التى تناولت مفهوماً الشعرية والشاعرية، واستحضرت مجموع الإجراءات التراثية التى حاولت تقديم تحديد جامع مانع لفن الشعر. واللافت أن هذه الكثرة حصرت نفسها داخل الدراسات النقدية والبلاغية القديمة والحديثة، ولم تسع إلى تجاوز هذه الدراسات لتتأمل فى الخطاب الشعرى ذاته لتتابع ملفوظه فى التحديد المعرفى للشعر الذى يعكس وعى الشعراء أنفسهم بفنهم الإبداعى.

إن الدارسين المحدثين عندما حصروا دراستهم داخل المقولات النقدية، أو هموا - دون أن يقصدوا - أن الشعراء لم يكن لهم مفهوم محدد للشعر، وأن عنيتهم كانت خالصة للفن الشعرى إنتاجاً تطبيقياً فحسب. وهذا الوهم أثار فى نفسى تساؤلاً ملحاً: كيف أهل شعراؤنا القدامى جميعاً تحديد مفهومهم لإبداعهم، ومن ثم لم يهتم الدارسون المحدثون بمتابعة هذا المفهوم إلا فى النادر عندما يتعرضون لببيت أو بيتين من الأبيات التراثية التى قاربت تحديد مفهوم الشعر، دون أن يواصلوا قراءتهم للموروث الشعرى واستخلاص مجموع المفاهيم التى طرحها، ثم أثر هذا الطرح فى مقولات النقد العربى القديم؟ ومن الإنصاف القول: إن هناك دراسات طرحت مقولات بعض الشعراء المحدثين عن الشعر، لكنها ليست دراسات استغرافية، وإنما كانت تتناول شاعراً معيناً، وفى أثناء التناول تقدم فهمه للشعرية من خلال ملفوظه الشعرى، مثل تلك الدراسات التى تناولت شوقياً وحافظاً ومطراناً وصالح عبد الصبور والسياب والبياتى، وسواهم من الشعراء المحدثين.

وليس من هم هذه الدراسة أن تتابع مفهوم الشعر فى القول الشعرى قديماً وحديثاً، وإنما همها أن تتابع هذا المفهوم فى الموروث الشعرى إلى العصر العباسى. كما أنها لا يمكن أن تعرض لكل القول الشعرى فى هذا الإطار، وإنما تسعى إلى هذا القول عندما يخلص لمفهوم الشعرية من ناحية، ويعبر عن وعى صاحبه من ناحية أخرى.

والذى لاشك فيه أن النقد العربى القديم فى مقارباته لمفهوم الشعر، وسعيه إلى تحديده تحديداً دقيقاً، قد نظر - بالضرورة - إلى ما قاله الشعراء عن شعرهم، ونعنى ما قالوه شعراً لا نثراً، برغم أهمية القول النثرى، لكنه ليس همنا فى هذه الدراسة. وهذا النظر قاد الدارسين إلى مجمل التحديدات المعرفية التى جاءت فى إطار منطقى أحياناً، وفى إطار عقوى أحياناً أخرى، لكن هؤلاء وأولئك لم يسيروا إلى أن تعريفاتهم مستمدة من القول الشعرى السابق عليهم، برغم أن التأمل فى مجمل هذه التعريفات يؤكد أنها قد استندت على هذا القول إلى حد كبير. ويمكن أن نستثنى تعريفات الفلاسفة أمثال الفارابى وابن سينا، إذ إن مستندهم الأول كان "الوافد اليونانى"، مع

تطويع هذا الوافد لكي يتوافق مع خواص الشعرية العربية؛ أو لنقل إن تحديدات الفلاسفة كانت نوعاً من التوفيق بين ما جاءهم عن أرسطو، وما بين أيديهم من إبداع شعري عربي خالص العروبة، قد يتأبى على بعض مواصفات أرسطو وشرائطه في الشعر عموماً. وربما لهذا ترددت عند هؤلاء الدارسين بعض المصطلحات التي كانت أشبه شيء بالصكوك المتداولة، لكنها صكوك مجبولة الهوية بالنسبة للواقع العربي القديم، مثل مصطلح "المحاكاة" و "التخييل". ذلك، أن الإطار المرجعي لمثل هذه المصطلحات لم يكن منتشراً في الواقع الشعري على المستوى النظري، وإن كان له حضور واضح على مستوى الإجراء التطبيقي، ولكي تكتمل عملية التوفيق، أضاف الفلاسفة بعض المصطلحات التي استخلصوها من الظاهرة الشعرية العربية مثل "الوزن" و "القافية" التي أطلق عليها البعض مصطلح "حروف الخواتيم"<sup>(١)</sup>.

وقد احتفظت هذه المصطلحات بحق الحضور في التحديد المعرفي للشعر عند النقاد الذين كان لهم ارتباط بالنقد اليوناني على وجه العموم، وأرسطو على وجه الخصوص، وهو ما تجلى عند حازم القرطاجني الذي حدد الشعر بأنه "كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبها إليها، ويكره إليها ما قصد تكريرها، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك"<sup>(٢)</sup>.

أما في المشرق العربي، فإن معظم التحديدات المعرفية قد استندت على خواص الشعرية العربية التي كانت أمام النقاد والمثقفين بالشعر عموماً، وبخاصة الخطاب الشعري الجاهلي والأسوي والعباسي. وأكثر هذه الخواص تجلياً "الوزن والقافية". ولذا نجد ابن قتيبة يعطى للشعر مكانة عالية، من حيث إنه كان مستودع علوم العرب، وحافظ آدابها، ومفيد أنسابها، وديوان أخبارها، وكل ذلك محروس "بالوزن والقوافي وحسن النظم وجودة التعبير"<sup>(٣)</sup>.

ولاشك في أن الجاحظ كان أسبق النقاد في استخلاص جوهر الشعر، وتحديد خواصه الفارقة عند طرحه مقولته عن أن "العاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروى والبدوى، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخفيف اللفظ، وسهولة الخرج، وصحة الطبع، وكثرة الماء، وجودة السبك. وإنما الشعر صياغة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"<sup>(٤)</sup>.

ويكاد ابن طباطبا العلوي يدور في هذا الإطار، لكنه اعتمد الفارقة بين الكلام المنظوم والكلام المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، وخصوصية الشعر تتأتى من دخوله منطقة النظم، ثم اعتماده صحة الطبع والذوق، "فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالمروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن عن تصحيحه وتقويمه بمعرفة المروض والحنق به، حتى يعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه"<sup>(٥)</sup>.

ثم جاء قدامة بن جعفر ليقدّم تحديده المعرفي الذي احتذاه معظم الدارسين من أن الشعر "قول موزون مقفى يدل على معنى"<sup>(٦)</sup>. ولم يضف ابن رشيق على هذا التعريف إلا "النية"<sup>(٧)</sup>، وهي الإضافة التي اعتمدها ابن الأثير<sup>(٨)</sup>. ولاشك في أن هذه الإضافة قد استندت إلى ما سبق أن قدمه الجاحظ من ضرورة ربط الشعر بـ "القصد"<sup>(٩)</sup>. وفي رأينا أن الإضافة الحقيقية قد تمثلت عند ابن وهب، حيث ربط الشعرية بالشاعرية، وأن "الشاعر من شعر يشعر فهو شاعر، والمصدر: الشعر. ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر وإن أتى بكلام موزون مقفى"<sup>(١٠)</sup>.

## (٢)

وليس من هنا أن نتابع هذه التحديدات المعرفية وهوامشها التي أحاطت بها أو التي أضيفت إليها، فقد تكفل بذلك معظم الدارسين المحدثين للشعرية العربية. وإنما طرحناها على هذا النحو الموجز لتكون مقدمة بين يدي الباحثين للمفهوم الشعراء القدامى الذين انصب ملفوظهم على وصف شعريتهم، وتحديد شروط إنتاجها، ورصد تجربتهم الذاتية في هذا الإنتاج، وما يكتنفها من معاناة داخلية وخارجية.

ويبدو أن هذه المعاناة كانت مدخل الشعراء جميعاً إلى الشعرية. وأولها المعاناة العروضية، إذ إن هذه المعاناة في جوهرها صدام بين إيقاعين: الإيقاع الصرفي والإيقاع العروضي، حيث يتم إخضاع الإيقاع الأول للثاني، أو- على الأقل- التوفيق بينهما. ومتابعة الخطاب الشعري في المعاناة العروضية يلحظ معها أن الخطاب قد استخدم كثيراً من المصطلحات العروضية التي تكلم عنها الخليل ابن أحمد بعد ذلك، على معنى أنه لم يكن مبتكراً لهذه المصطلحات، وإنما استمد معظمها من الخطاب الشعري السابق عليه، وهو الأمر الذي نحب أن نلفت النظر إليه. ذلك، أن كثيراً من المؤلفات التي درست "العروض"، ورصدت جهود الخليل لم تشر إلى أنه كان مسبقاً بكثير من مصطلحات قوانين الإيقاع من ناحية، ومصطلحات الخروج على هذه القوانين من ناحية أخرى. ومن أهم هذه المصطلحات: البحر-القافية-السناد-الخرم-الإقواء، حيث ترددت هذه المصطلحات في الخطاب الشعري السابق على الخليل.

وربما كان نص امرئ القيس من أقدم النصوص التي وظفت مصطلح "القافية":

أزود القوافي عني ذبيداً      زياد غلام جري جراداً  
فلما كثرن وعنيته      تخير منهن شتى جيباداً  
فأزول مرجانها جانباً      وأخذ من درها المستجاداً<sup>(١١)</sup>

وأهمية النص ليست في توظيفه لمصطلح "القافية"، إذ إن هذا المصطلح كان يطلق قديماً- على الشعر نفسه، من باب إطلاق الجزء، على الكل. وإنما الأهمية في أن النص صريح في الإعلان عن "المعاناة" الإبداعية التي تتبدى تجلياتها في البناء الكلي وخضوع عناصره لعملية "الاختيار" الواعية التي تتسلط على مفرداته عموماً، ومفردات "القافية" على وجه الخصوص، حيث يتحول المبدع إزاءها إلى صائغ يحسن اختيار مكونات مصوغاته، ثم يحسن إحكام العلائق بينها؛ فهو غير معنى بالجميل فحسب، بل هو معنى بـ"الأجل" على وجه الإطلاق.

والنص الذي معنا يكاد يربط مصطلح القافية بالنهايات الموقعة. ذلك أن، منطقة النهاية هي أخصب المناطق بالإيقاع، ومن ثم تبلغ المعاناة فيها ذروتها؛ لأن الاختيار فيها يتسلط على أمرين: الأول، توافق الدال مع السباق من حيث الدلالة. والآخر، توافق الدال صوتياً مع ما يسبقه ويلحق به من أبيات. والأمران معا رهن بتوافق دال القافية مع ما يجاوره تركيبياً، وأى خلل في هذه الأمور يعوق إنتاج الشعرية وينتقص من الشاعرية.

ولاشك في أن المهارة الإبداعية، وما يلزمها من معاناة، كانت مساحة للتفاخر بين الشعراء، يتفاخرون بما ينتجون من "بحور الشعر" على حد قول عبيد بن الأبرص:

سل الشعراء هل سبّحوا كسبحي      بحور الشعر أو غاصوا مَغاصي  
لساني بالقريض وبالقوافي      وبالأشعار أمهر في القوافي<sup>(١٢)</sup>

وقد استدعى البيتان ثلاثة مصطلحات على صعيد واحد: "بحور الشعر"، "القريض" "القوافي". قد يكون "البحر" هنا على المجاز الذي يرشحه ما في الشطر الثاني من الغوص، لكن مجاورته لدوال الشعر والقريض والقوافي يرشحه لأن يكون مصطلحاً على الحقيقة. المهم أن استدعاء هذه المصطلحات كان موظفاً لتأكيد شاعرية عبيد، وتفوقه على منافسيه من الشعراء.

لكن من ناحية أخرى، فإن البيتين صريحان في خصوصية المعاناة الشعرية، وأنها معاناة على مستويين: مستوى السطوح، ومستوى الأعماق، وهو ماوردت إليه الإشارة في النص بـ"السباحة" و"الغوص"، ودون ذلك لا يستحق المنتج اللغوي أن يسمى "شعراً" أو "قريضاً".

ويبدو أن استدعاء مصطلح "القريض" عند عبيد إشارة إلى ظاهرة فنية وضعت لها تسمية "القريض" للترقية بينه وبين "الرجز"، وهي تفرقة تعتمد القيمة، حيث أشار لذلك الأغلب العجلى أحد الشعراء المخضرمين في قوله:

أرجزاً تريد أم قريضاً      كليهما أجد مستريضاً<sup>(١٣)</sup>

- وقد أكد أبو العلاء المعري هذا الفارق القيمي بإشارات متعددة في لزومياته :  
 - قصرت أن تدرك في القول رتبة شاعر  
 - ومن لم ينل في القول رتبة شاعر  
 - ولم أرق في درجات الكريم  
 إن القصائد لم يلحق بها الرجز  
 تقنع في نظم برتبة راجز  
 وهل يبلغ الشاعر الراجز؟<sup>(١٦)</sup>

ومن الواضح أن الوعي السابق على الخليل بن أحمد كان يمايز بين الشعر والرجز. ويتأكد ذلك في حديث الوليد بن المغيرة حين قالت قريش للنبي صلى الله عليه وسلم: إنه شاعر، فقال: لقد عرفت الشعر ورجزه وهزجه وقريضه فما هو به<sup>(١٧)</sup>.

ثم جاء الخليل وزعم أن الرجز ليس بشعر، كما يقول صاحب التهذيب، وإنما هو أنصاف أبيات وأثلاث<sup>(١٨)</sup>.

وتنتقل معاناة الإنتاج من صورة الصانع إلى صورة المحارب حيناً، وصورة الصائد حيناً آخر. ولاشك في أن كلا منهما يحتاج إلى المعاناة وإحكام المناورة ليحقق الشاعر لنفسه الفوز، أي أن المعتمد عند المبدعين هو الجهد الخاص، لا مجرد الموهبة الفطرية. وقد رصد أحد الشعراء المخضرمين (سويد بن كراع) هذه المعاناة المزدوجة في قوله:

أعددت للحرب التي أعنى بها قوافيها لم أصبى باجتلابها  
 حتى إذا أذلت من صعابها واستوسست لي صحت في أعقابها  
 ثم قوله:

أبيت بأبواب القوافي كأنما أصادي بها سرباً من الوحش نزعا  
 أكالئها حتى أعزس بعدما يكون سحيراً أو بعيداً فأهجمها  
 إذا خفت أن تروى على رددتها وراء التراقي خشية أن تطلعها

ويعلق ابن جني على هذه الأبيات بقوله:

"فهذا - كما ترى - مزاولة ومطالبة واغتصاب لها ومعاناة وكلفة بها"<sup>(١٩)</sup>.

فالصنعة توازي الموهبة في وعي الشعراء القدامى، وجاء ملفوظهم الشعري كاشفاً عن هذه الحقيقة، وأن من يجترئ على الشعر دون أن يمتلك أدواته يسقط سقوطاً فاحشاً. وفي هذا السياق يقول الحطيئة:

فالشعر صعب وطويل سلمه  
 إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه  
 زلت به إلى الحضيض قدمه  
 والشعر لا يستطيعه من يظلمه  
 يريد أن يعربه فيعجمه  
 ولم يزل من حيث يأتي يخرمه<sup>(٢٠)</sup>

والمهارة المصاحبة للموهبة كانت مدعاة فخر للمبدعين. يقول البحتري:

أيذهب هذا الدهر لم ير موضعي ويكسد مثلي وهو تاجر سودد  
 يبيع ثمينات المكارم والمجد سوائر شعر جامع بدد العلى  
 تعلقن من قبلى وأتعين من بعدى لإحكامها تقدير داود في السرد<sup>(٢١)</sup>  
 يقدر فيها صانع متعمل

ومعاناة الشعرية لم تكن معاناة إجمالية أو كلية، وإنما تبدأ المعاناة من الجزئيات لتصل إلى الكلّيات، يحاذر فيها المبدع من المسقطات والمآخذ التي تهز الانتظام الصوتي، خلال مصطلحات محددة مثل "السناد" الذي يحضر عند اختلاف مايراعى قبل الروى من حروف أو حركات. يقول ذو الرمة:

وشعر قد أرفقت له طريقاً وأجنبه المساند والأحبالاً  
 فبنت أقيمه وأقد منه قوافي لا أعد لها مثلاً  
 غرائب قد عرفن بكل ألقى من الأفاق فتفعل افتعالاً

لقد جسد ذو الرمة معاناته الإبداعية في هذا الملفوظ الشعري، ووازاه بملفوظ نثري يقول فيه: "من شعري ما طوعني فيه القول وساعدني، ومنه ما أجهدت نفسي فيه، ومنه ما جنتت به جنونا. قأما ما طاعني القول فيه فقول: خليلي عوجا من صدور الرواحل. وأما ما أجهدت نفسي فيه فقول: أن توسمت من خرقاء منزل. وأما ما جنتت به جنونا، فقول: ما بال عينك منها الماء ينسكب"<sup>(١١)</sup>.

وقد عبر عدى بن الرقاع عن عملية الإصلاح، وأنها ضرورية، وأنها تحتاج إلى نوع من المهارة والدرية التي تحتفظ للشعرية بتوازنها الصوتي. يقول:

وقصيدة قد بت أجمع بينها  
حتى أقوم ميلها وسنادها  
نظر المثقف في كموب قناته  
حتى يقيم ثقافته مئادها<sup>(١٢)</sup>

ويضيف إسحق الموصلي إلى عملية الإصلاح الصوتي مصطلحا إضافيا هو "الكسر". ومهمة هذا المصطلح صيانة النصية الشعرية من الخروج على قواعد العروض، حيث يقول عن إحدى قصائده:

فلما أقمّت الميل منها ولم أدع  
أثيتك أهديتها إليك تقربا  
بها أودّا مما يُعاب ولا كسرا  
وشكرا لنعمي منك تستغرق الشكرا<sup>(١٣)</sup>

أما أبو حاتم السجستاني، فإنه يعمل على حماية شعريته وصيانتها من أربعة مآخذ دفعة واحدة ترتبط ببناء القافية، وقد تتسع لترتيب بالبناء النحوي. والمآخذ الأول يأتي تحت مصطلح "الإكفاء"، وهو مأخذ يهز الصوتية الحرفية في الروي. والثاني: "الإقواء"، وهو الذي يتصل بالبناء النحوي نتيجة لاختلاف حركة الروي المطلق. والثالث: "الإبطاء"، وهو الذي يشير إلى ضعف الثقافة اللغوية عند الشاعر، ومن ثم يضطر - أحيانا - إلى إعادة الروي بعد بيتين أو ثلاثة. والرابع: "السناد" بمستوياته المتعددة.

يقول أبو حاتم :

خذها إليك هدية من شاعر  
نظم ابن أدا ب تَنَحَّل شعره  
لا يستثيب ثوابها إهداؤه  
لم يمح رونق شعره إكفاؤه  
لم يقو فيه ولم يساند ولم  
يوطن فيوهي نظمة إبطاؤه<sup>(١٤)</sup>

ولم تتوقف المعاناة عند حدود المآخذ العروضية، بل تعدت إلى العلاقات النحوية كما رأينا في ظاهرة "الإقواء"، ثم اتسعت ليكون الحذر من "اللحن" على وجه العموم، يقول السيد بن محمد الحبيري:

وإن لساني مقول لا يخونني  
أحوك ولا أقوى ولست بلاحن  
وأني لما آتني من الأمر مُتَقِن  
وكم قائل للشعر يتقوى ويلحن<sup>(١٥)</sup>

ثم يستخدم أبو تمام مصطلحا مفرقا في "الصوتية"، هو مصطلح "التصريح" بوصفه ظاهرة تتدخل في تكثيف الإيقاع داخل البيت الشعري حيث يقول:

وتثقف لي الجدوى بجدوى وإنما  
يرورك بيت الشعر حين يصرع<sup>(١٦)</sup>

ويبدو أن التفني بمعاناة الإبداع، وتحمل المشقة والجهد فيه لم تكن ظاهرة أثرية عند الجميع، إذ إن البعض كان يرفض مثل هذا التكلف والمعاناة، ويؤثر انسياب الطبع وتدفقه في إنتاج الشعرية حتى إن كعب بن زهير كان ينظر إلى عملية "التقويم" والإصلاح نظرة رديئة تنزل بالشاعرية إلى مستوى أقل من الشعرية الصحيحة عند الشعراء المطبوعين أمثاله وأمثال الحطيئة - يقول كعب:

فمن اللقوافي شأنها من يحوكمها  
يقومها حتى تليين مؤننها  
إذا ما توى كعب وقور جرول  
فيقصر عنها كل ما يمتثل<sup>(١٧)</sup>

أما أبو حية النعيري فإنه يعتز بنفي المعاناة والكلفة عن شعريته، ويعتز بقدرته الفنية في السيطرة على أدواته الإنتاجية لمهارته الفطرية، وهو الأمر الذي قد يكون صيرا على بعض الشعراء:

إن القصائد قد علمن بأنني  
وإذا ابتدأت عروض نسج ريض  
صنع اللسان بهن، لا أتنحل  
جملت تذل لما أريد وتنبهل  
حتى تطاوعني، ولو يرتاضها  
غيري لحاول صعبة لا تعبل<sup>(١٨)</sup>

إن مجموع هذه الأبيات الشعرية التي استحضرتها من موروثنا الشعرى فى الجاهلية والإسلام، تكشف عن وعى الشعراء بشعريتهم، وأن هذا الوعى يضع الإيقاع فى مقدمة الخصوصية الإبداعية بوصفه الخاصية الفارقة بين المنثور والمنظوم.

وهذا الإيقاع له إجراءاته البنائية التى يحكمها الانتظام الصوتى الذى يحتاج إلى نوع من الدرية والمهارة والحس الصوتى الدقيق، بحيث يبتعد الإبداع عما يمكن أن يسبب إزعاجاً صوتياً للأذن نتيجة للتناثر النغمى الذى تم حصره فى إطار مجموعة من المصطلحات التى ردها الشعراء فى شعرهم قبل الخليل وبعده. ولأشك فى أن هذا الحس الصوتى قد لازم الشعرية، حتى إنه ربطها بالشفافة أكثر من الكتابة حيث يقول جرير:

فلا إقواء إذ مرسى القوافى  
يأفواه الرواة ولا ميناها<sup>(٣٨)</sup>

فإذا جاء النقد ليحدد فهمه للشعرية، فإنه لا يكاد يبتعد عن مقولات الشعراء عن أشعارهم. ومن ثم، نجد قدامة يقول عن الشعر: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى". ولا ينقص من هذا التحديد ما نجده - أحياناً - من مقولات شعرية تبدو وكأنها تسمى لكسر الحاجز الوهمى بين الشعرية والنثرية، وربطهما فى سياق واحد فى مثل قول الأحموس:

وما الشعر إلا خطبة من مؤلف  
لنطق حق أو لمنطق باطل<sup>(٣٩)</sup>

(٣)

لقد تمثلت مقاربة الشعراء لشعريتهم فى إطارها الإيقاعى بوصفه الهيكل الشكلى الذى يستوعب المكونات البنائية من مفردات وتراكيب، أو لنقل إنه الهيكل الذى يحتوى أدوات إنتاج الإيقاع الداخلى من ناحية، والمعنى من ناحية أخرى.

وقد لاحظنا كيف أن تشكيل الهيكل الإيقاعى قد اعتمد العناية التى تصل حد الحرفية والمهارة، وهو ما يمكن أن نلاحظه فى عملية إنتاج المكون الصياغى، حيث إنه يحتاج إلى معاناة أيضاً، لكن معاناته قد تختلف عن سابقتها، إذ إنها تعتمد "الاختيار" الذى يتسلط على المفردات أولاً، ثم يتخطاها إلى التراكيب ثانياً. لكن "الاختيار" يقودنا إلى مصطلح إضافى وظفه بعض الشعراء، هو مصطلح "التفجير"، على معنى أن الكلمة خارج السياق تكون خامدة، ومهمة الشعرية أن تزيل هذا الخمود، لتفجر الكلمة ذاتها. والمقصود بالتفجير توظيف الكلمة فى سياقات متعددة تكشف عن أبعادها الدلالية المباشرة وغير المباشرة، القريبة والبعيدة. يقول ابن ميادة:

فَجَرَّتْنا بِبَيْعِ الكَلامِ وَبَحْرِهِ  
فأصبح فيه ذو الرواية يسبح  
وما الشعر إلا شعر ليس ويخلف  
وشعر سواهم كلفة وتلف<sup>(٤٠)</sup>

وعملية الاختيار هى التى اتكأ عليها الباحث فى قوله:

بمنقوشة نقش الدنانير ينتقى  
لها اللفظ مختاراً كما ينتقى الثبر<sup>(٤١)</sup>

فالباحثى يمارس إنتاج شعريته على نحو ما يقوم الصانع بصياغة جواهره؛ فهو يختار المفردات الموصوفة بالجوادة والحسن أولاً، ثم يصوغها على نحو مخصوص مفارق للمألوف ثانياً؛ فهو يستهدف "النظام" أو "النظم" الذى يرتبط به، ويمثل بصمة له لا تشابه مع بصمة غيره من الشعراء. وكل هذا طرحه الباحث فى ملفوظه عندما قال:

فى نظام من البلاغة ما شك  
أمرؤ أنه نظام فريد  
وبديع كأنه الزهر الضاحك  
فى رونق الربيع الجديد  
مشرق فى جوانب السمع ما يخلف  
إلقه عوده على المستعبد  
حجج ثورس الأند بالفاظ فردى  
كالجواهر المعبدود  
ومعان لو فصلتها القوافى  
هجننت شعر جرير ولبيد  
جزن مستعمل الكلام اختياراً  
وتجنبن ظلمة التعبد<sup>(٤٢)</sup>  
وركن اللفظ الغريب فأدركن به غايصة المراد البعيد  
كالعداوى غدون فى الحل البيض إذا رحن فى الخطوط السود<sup>(٤٣)</sup>

الباحثى يقودنا - فى حركة جدلية - إلى نظامين : نظام فردى، ونظام تركيبى، خلال عملية "الاختيار" الواعية بالطاقات الكامنة فى هذا وذاك، والواعية بمجموعة المواصفات التى تنقل الدوال من المألوف إلى غير المألوف، بعيداً عن المواقف الصياغية التى تجعل الدوال ثقيلة على اللسان، وثقيلة على العقل، فهذه الدوال بعيدة وقريبة فى آن، وهى مألوفة وغير مألوفة فى الآن نفسه. ويبدو أن مثل هذه المواصفات الاختيارية التى طرحها الباحثى وغيره من الشعراء، كانت

المادة التي اعتمدها النقاد في طرحهم لفهوم الشعرية، ومواصفاتها الجمالية. ومن ثم، نجد ناقدا شاعرا كابن عبد ربه ينظم من الشعر ما يؤكد هذا الوعي البنائي، حيث يقول:

قَبُولُ كَيْفَ كَانَ فَرِيْدَةً سَحَرٌ عَلَى ذَهْنِ اللَّيْلِ  
لَا يَفْهَمُ مِيزَ عَلَى النَّسَانِ وَلَا يَشُدُّ عَنِ الْقَلْبِ  
لَمْ يَفْلُ فَيَ شَنَعَ اللَّفَاتِ وَلَا تَوَحَّشَ بِالْقَرْيَبِ  
سَيْفٌ تَقْلَدُ مِثْلَهُ عَطْفُ الْقَضِيْبِ عَلَى الْقَضِيْبِ  
هَذَا تُجَدُّ بِهِ الرِّقَابَ وَذَا تُجَدُّ بِهِ الْخُطُوبُ (٣٣)

وكما صور الشعر المعاناة الإيقاعية بالمعركة الحربية، صور المعاناة الصياغية بالمعركة أيضا - أو بالاستعداد للمعركة، فأدوات اللغة شئ يشبه بأدوات الحرب، فهذه وتلك تحتاج إلى الوعي بها أولا، وبالقدرة على استعمالها ثانيا، يساند ذلك الدربة والموهبة. وعلى هذا الأساس، يقول البحتري:

تَأْبَلُّهُ يَسْهُرُ فَيَ مَدِيْحَكَ لَيْلُهُ  
يَقْطَانُ يَنْتَحِيلُ الْكَلَامَ كَأَنَّهُ  
فَاتَى بِهِ كَالسَيْفِ رَقْرَقَ صَيْقِلُ  
مُتَمَلِّئًا وَتَمَامًا دُونَ ثَوَابِهِ  
جَيْشٌ لَدَيْهِ يَرِيدُ أَنْ يَلْقَى بِهِ  
مَا بَيْنَ قَائِمِ سِنْخِهِ وَدُبَابِهِ (٣٤)

ثم يحدد أبو تمام آلية إنتاج شعرية بمكوناتها الصياغية، فيستحضر صورة المعركة الحربية، ثم يجمع بينها وبين مهارة الصائغ الذي يحسن اختيار لآلئه، كما يحسن نظمها، ثم يضيف إليهما صورة "النسج" بكل ما فيه من دقة ومهارة وذوق جمالي في النمنمة والوشى، ومن ثم يأخذ النص صورة الرداء الذي يزدهي به لابسها بقدر تأثيره في رائيه. وكل هذه الصور تعطي الشعرية طاقة انتشارية هائلة، لأن التلقى الفردي والجماعي يجد فيها متعته السمعية والذهنية والقلبية.

يقول أبو تمام عن شعرية :  
حِذَاءُ تَمَلُّ كُلَّ أَنْ حَكَمَةً  
كَالطَعْنَةِ الْجِدَاءِ مِنْ يَدِ ثَائِرٍ  
كَالدُّرِّ وَالْمَرْجَانِ أَلْفَ نَظْمَةٍ  
كَحَقِيقَةِ الْبُرِّدِ الْمَنَمِّ نَظْمُهُ  
يُعْطَى بِهَا الْبُشْرَى الْكَرِيمُ وَيَرْتَوَى  
وَيَلَاغَةً وَتُدِرُّ كُلَّ وَرِيدٍ  
بِأَخِيهِ، أَوْ كَالضَّرْبَةِ الْأَخْبَرِ  
بِالشُّدْرِ فَيَ عُنُقُ الْكَعَابِ الرُّودِ  
فِي أَرْضٍ مَهْبَرَةٍ أَوْ بِلَادٍ تُزِيدُ  
بِرْدَانِهَا فِي الْحَفْلِ الْمَشْهُورِ (٣٥)

وهذه المهارة الصياغية الموازية لمهارة الصائغ وذوقه البديع، كانت مجال التمايز بين الشعراء، حيث يستحضر الشاعر مادته اللغوية المحفوظة التي تداولتها الألسن حتى استهلكتها، ثم يدخلها قالب "النظم" الذي ينقلها من الابتذال والألفة إلى دائرة البكارة والجدة، لتتمكن من إنتاج الدلالات غير المسبوقة. يقول أبو تمام:

جَاءَتْكَ مِنْ نَظْمِ اللِّسَانِ قِلَادَةٌ  
حُزِنَتْ حِذَاءَ الْحَضْرَمَةِ أَرْهَفَتْ  
إِنْسِيَّةً وَحَشِيَّةً كَثُرَتْ بِهَا  
يَنْبُوْعُهَا حَضْبٌ وَحَلَى قَرِيْبُهَا  
أَمَّا الْمَعَانِي فَهِيَ أَبْكَبَارُ إِذَا  
أَحْذَاكُمَا صَنَعَ الضَّمِيرُ يَمُدُّهُ  
سَمَطَانُ فِيهَا اللَّوْلُؤُ الْمَكْبُورُ  
وَأَجَابَهَا التَّخْصِيرُ وَالتَّلْسِينُ  
حَرَكَاتُ أَهْلِ الْأَرْضِ وَهِيَ سَكُونُ  
حَلَى الْهَدَى وَنَسِيْجُهَا مَوْضُونُ  
نُصِبَتْ وَلَكِنْ الْقَوَافِي مَوْضُونُ  
جَفَرُ إِذَا نَضَبَ الْكَلَامُ مَعِينُ (٣٦)

وغواية أبي تمام مع المفارقة دفعت إلى عقد المقارنة بين النثر والشعر، إذ إن كلا منهما يستخدم اللغة في إنتاج أدبيته، لكن أدبية هذا مغايرة لأدبية ذاك في الدرجة والقيمة برغم توافقهما في المادة الأولية التي يستخدمانها:

إِنَّ الْقَوَافِي وَالْمَسَامِي لَمْ تَزَلْ  
هِيَ جَوْهَرٌ تَنْتَرُّ فَإِنَّ الْفَتْحَةَ  
فِي كُلِّ مَعْتَرِكٍ وَكُلِّ مَقَامَةٍ  
فَإِذَا الْقَصَائِدُ لَمْ تَكُنْ حَفَرَاءُهَا  
مِثْلُ الْجُمَانِ إِذَا أَصَابَ فَرِيدَا  
بِالشُّعْرِ صَارَ قِلَادَةً وَعَقْدًا  
يَأْخُذْنَ مِنْهُ ذَمَّةٌ وَعَهْدَا  
لَمْ تَرْضَ مِنْهَا مَشْهُدًا مَشْهُودَا (٣٧)



ولا يقيم أبو تمام اعتبارا كبيرا للتحويلات الصياغية إلا إذا ربطها بنظرته الحداثية للشعر، من حيث هو معاناة فكرية قبل أن يكون معاناة صياغية، وهاتان اللتان تقودان الشعرية إلى "الجدّة" بعيدا عن الراكد المتبدّل:

تلك القوافي قد أتيتك نُزْعَا  
من كل شاردة تُغادر بَعْدَهَا  
تلهو بعاجل حُسْنِهَا وتعدّها  
وجديدة المعنى إذا معنى التي  
من دوحَةِ الكلم التي لم ينفكك  
كالنجم إن سافرت كان موازِيَا

تَتَجَسَّمُ التَّهَجِيرُ والتَّغْلِيصُ  
حِطُّ الرجال من القريض خميسَا  
مِلَقًا لأعجَازَ الزَّمان تَغْيِصَا  
تشقى بها الأسماع كان لبيصَا  
وقفا عليك رصيئُهَا مَحْبُوسَا  
وإذا حطّطت الرجل كان جليصَا<sup>(٣٨)</sup>

أما ابن الرومي فإنه يعيد للصياغة أهميتها في ذاتها، وإن هذه الأهمية منوطة ببعدها الذي يحسن توظيفها بعد أن يخضعها لأهدافه الإنتاجية.

يقول ابن الرومي:  
ويح القوافي مالها سفسفت  
ألم تكن هوجًا فسدتْهَا  
كم كلمات حُكَّتْ أَبْرَأَهَا

حطّي كأني كنت بِنَفْسَتِهَا  
ألم تكن عوجًا فثَقَنَتِهَا  
وسطّتها الحسن وطرفتها<sup>(٣٩)</sup>

وإذا كان الخطاب الشعري قد أثر ربط الصياغة اللغوية بصياغة الذهب والفضة، فإنه قد ارتفع بهذا الإتيار من إطار المهارة اليدوية عند الصائغ إلى إطار المهارة اللسانية عند الشاعر. وقد عبر عن ذلك ابن هرمة في قوله:

إني امرؤ لا أصوغ الحلّي تُعْمَلُهُ  
كفّاي لكن لساني صائغ الكلم  
ذلك أن المهارة إذا ظلت في إطار الحرفية لم تبلغ أفق الأدبية التي تستهدفها الشعرية، ومن ثم كان من الضروري الارتفاع بالحرفية الخالصة إلى الإبداعية الجمالية. وهذا الذي تغني به ابن هرمة:

وعَيبِيهَا قَدْ سَتَّتْ فِيهَا عَائِرًا  
طَبَقْتُ مَقْمِلَهَا بِغَيْرِ حَدِيدَةٍ

غَفَلًا، وَمِنْهَا عَائِرٌ مَوْسُومٌ  
فَرَأَى الْعَدُوَّ عَنَآيَ حَيْثُ أَقُومُ<sup>(٤٠)</sup>

إن هذه المفارقة التي أغرم بها ابن هرمة وأقام عليها جانبًا كبيرًا من خطابه الشعري، والتي تجلّت في هذا الاجتزاء الذي بين أيدينا بين "الفعل والموسوم"، كانت نوعا من الانفتاح على شعرية طارئة تمثل خروجًا على المألوف في هذا الواقع الشعري القديم. وقد استفادت - بعد ذلك - عند أبي تمام الذي كان شاغله الأول البكورة حتى ولو أداه ذلك إلى الانغلاق الذي أرقق مثاليه المزامن له، وأظن أنه مازال يرهق المتلقي حتى لحظة الحضور.

وقد كانت البكورة خصيصة حرصت عليها الشعرية العربية، ومازالت عليها حريصة حتى لحظة الحضور. يقول أحمد بن يحيى بن علي النجم:

رَبِّ شِعْرِ نَقْدُهُ مِثْلُ مَا يَنْقُدُ رَأْيُ الصَّيَارِفِ الدِّينَارَا  
ثُمَّ أَرْسَلَتْهُ فَكَانَتْ مَعَانِيهِ وَالْفَاطَةُ مَعَهَا أَبْكَارَا  
لَوْ تَأْتَى لِقَالَةِ الشَّعْرِ مَا أَسْطُطَ مِنْهُ حُلُوءًا بِهِ الْأَشْجَارَا  
إِنْ خَيْرَ الْكَلَامِ مَا يَسْتَعْمِرُ النَّاسُ مِنْهُ وَلَمْ يَكُنْ مُسْتَعَارَا<sup>(٤١)</sup>

إن كل هذه المعاناة التي طرحها الخطاب الشعري فيما يتصل بالعلاقة الجدلية بين الاختيار الإفرادي والنظم التركيبي كانت بين يدي ناقد فذ هو عبد القاهر الجرجاني، فصاغها شعرا كاشفا عن دور النحوية في إنتاج الأدبية عموما، والشعرية على وجه الخصوص. يقول عبد القاهر في مقدمة الدلائل:

فَمَا لِنَنْظُمِ كَلَامٍ أَنْتَ نَاطِقُهُ  
أَسْمُ يَرَى وَهُوَ أَصْلٌ لِلْكَلامِ فِيمَا  
وَأَخَرٌ هُوَ يَعْيُوكَ الزِّيَادَةُ فِي

مَعْنَى سَوَى حِكْمِ إِعْرَابٍ تُزَجِّيهُ  
يَقُمُ مِنْ دُونِهِ قَصْدٌ لِنَشِيْهِ  
مَا أَنْتَ ثَبِيْثُهُ أَوْ أَنْتَ تَثْبِيْهِ<sup>(٤٢)</sup>

وعندما يرصد الجرجاني معاناة النظم الشعرى، فإنه يعتمد مقولات الشعراء التى سبق أن طرحناها. فهو يربط معاناة الصياغة الشعرية بمعاناة الصائغ الذى يبدع فى صناعته حيث يقول:

"ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذى يعبر عنه سبيل الشئ الذى يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار. فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر فى صوغ الخاتم، وفى جودة العمل وردائه أن تنتظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة، أو الذهب الذى وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية فى الكلام، أن تنتظر فى مجرد معناه. وكما أنا لو فضلنا خاتما على خاتم، بأن تكون فضة هذا أجد، أو فضة أنفس، لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم، كذلك ينبغى إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام"<sup>(١٧)</sup>.

ثم ينقل الجرجاني هذه المعاناة إلى منطقة النسيج على نحو ما قال به الشعراء فى شعرهم، حيث يرى أن النظم الصحيح "يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النظم الذى معناه ضم الشئ إلى الشئ كيف جاء وافق، ولذلك كان عندهم نظير النسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير"<sup>(١٨)</sup>.

#### (٤)

لقد رصدنا فى المحورين السابقين وعى الشعراء بالمكونات المادية المحسوسة فى إنتاج شعريتهم، وهى مكونات تتعلق بالبناء العروضى وانضباطه، ومكونات تتعلق بالبناء الصياغى وانتظامه. وقد نظر الشعراء إلى مجموع هذه المكونات بوصفها ركيزة إنتاج المعنى، أو ما يسمى "المضمون". ذلك، أن الدلالة محلها الثابت فى الذهن، ولذا ترددت المقولة التراثية: "المعنى فى بطن الشاعر". فالمعنى خفى غير محسوس، لكن هذا الخفاء يتحول إلى ظهور وانكشاف خلال المكونات المحسوسة فى البناء العروضى من ناحية، والبناء الصياغى من ناحية أخرى.

وقد ظلت المعاناة الإبداعية مع البناء العروضى والبناء الصياغى سارية المفعول مع إنتاج المعنى، ويرجع سريانها إلى هاجس سيطر على المبدعين بأن السابقين قد استغفروا معظم المعانى، بحيث لم يترك السابق للاحق مساحة صالحة للإبتكار والجدة. وقد تردد هذا الوعى فى الخطاب الشعرى فى مرحلة متقدمة من تاريخ الشعرية العربية، بل إن امرأ القيس عندما أخذ فى بناء شعريته على أساس حضور المقدمة الطليعة، كان واعيا بأنه سبق بهذا النهج الإبداعى، وأنه يردد ما سبق به، حيث يقول لصاحبيه:

عُوجَا خَلِيلِي الْفَدَاةَ لِمَا لَنَا

نَيْكِي الدِّيَارِ كَمَا بَكَى ابْنُ خِدَامٍ

وَقَدْ أَكَّدَ عَنْتَرَةُ فِي صَدْرِ مَعْلَقَتِهِ أَنَّ الشُّعْرَاءَ لَمْ يَتْرَكُوا مَعْنَى إِلَّا تَنَاوَلُوهُ يَقُولُهُ:

هَلْ غَادِرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مَقَرِّدَمٍ

أَمْ هَلْ عَرَفَتِ الدَّارُ بَعْدَ ثَوْبِهِمْ

وهذا الوعى الشعرى نلاحظه فى ذلك البيت الذى ينسب لزهير حينا، ولابنته كعب حينما آخر:

مَا أَرَانَا نَقُولُ إِلَّا مَعَارَا

أَوْ مُعَارَا الَّذِي يَنْسَبُ لَزُهَيْرٍ حِينَا، وَلَابَنَتِ كَعْبٍ حِينَا آخِر:

ثُمَّ يَصِلُ هَذَا الْوَعَى إِلَى أَبِي تَمَامٍ فَيَحْفَظُهُ وَيُؤَكِّدُ عَلَيْهِ يَقُولُهُ:

يَقُولُ مِنْ تَفَرُّعِ أَسْمَاعَةَ

كَمْ تَرَكَ الْأَوَّلُ لِلْآخِرِ

وهذه العقيدة الشعرية كان لها مردودها فى مقولات علماء الشعر ونقده، فيقول الأصمعي المتوفى سنة ٢١٦هـ: "ذهب أمية بن أبى الصلت فى الشعر بعامة ذكر الآخرة، وذهب عنترة بعامة ذكر الحرب، وذهب عمر بن أبى ربيعة بعامة ذكر النساء"<sup>(١٩)</sup>.

ثم يأتى أبو طاهر البغدادي ويجعل كل جيل عائلة على الجيل السابق عليه، ويقول:

"والمحنة على شعراء زماننا أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سبقوا إلى كل معنى بديع، ولطف فصيح، وحيلة لطيفة، وخلاصة ساحرة. فإن أتوا بما يقصر عن معانى من تقدم لم يتلق بالقبول، وكان كالمطرح المملوء"<sup>(٢٠)</sup>.

ويبدو أن العقيدة الشعرية باستفراق السابق للمعنى قد ساعدت على توجه الخطاب الشعرى إلى مصطلح "المسركة"، إذ إن الشعراء كانوا يحذرون من الوقوع فى هذه الدائرة التى

تنتقص من شاعريتهم، وتهبط بشعريتهم، ولهذا نجد شاعرا متقدما مثل طرفة بن العبد يهتم بأن ينفذ عن نفسه تهمة السرقة في قوله:

ولا أغير على الأشعار أسرقها عنها غيّبتُ وشرّ الناس من سرقاً<sup>(٥١)</sup>

ثم يصحح تجنب السرقة مجالا للخطاب الشعري، حيث يفخر الشاعر بذلك في مثل قول أبي تمام عن شعريته:

منزّهة عن السرّ المـوـرّى مكرمة عن المعنى المـعـاد<sup>(٥٢)</sup>

وينفى البحتري عن نفسه تهمة السرقة ليلصقها بمواه:

رمئني غواة الشعر من بين مفحم ومُنْتَحِل ما لم يقله ومُدعى<sup>(٥٣)</sup>

وفي هذا السياق يرمي الفرزدق تهمة السرقة على منافسيه:

- إذا ما قلت قافية شـرودا تدخلها ابن جهرء العجان

- إن تذكروا كرمي بلوم أبيكم وأوابدي تَنَدَحِلُوا الأشعارا<sup>(٥٤)</sup>

وعندما يخلص النص لصاحبه، ويكون منزها عن السرقة، فإن الشاعر يتفرغ لعملية إنتاج المعنى، لأنها عملية تحتاج إلى معاناة لا تقل عن المعاناة التي لاحظناها في البناء الإيقاعي والبناء الصياغي. ويعبر طرفة عن الدقة في إنتاج المعنى، وتأثير هذا المعنى بقوله:

رأيت القوافي يَلْجَن موالجاً تضيقُ عنها أن تُولجها الإبر<sup>(٥٥)</sup>

وتزداد المعاناة حذرا من أن تقع الشعرية في إنتاج ماتم إنتاجه من دلالات. فالشاعر كان يستهدف الجدة واليكارة، لأنهما اللذان يؤكدان شعريته أولا، ويربطان شعريته به ثانيا. يقول أبو تمام:

إليك بعثت أبقار المعاني جواثر عن دنابي القوم خيزى

هذان الأسر سالة التواحي شذاً الأبر فيهما والسناد

يذلها بذكرك قرن فكبر إذا حزنت فتسلس في القياد

لها في الهاجس المندح المعلى وفي نظم القوافي والعماد<sup>(٥٦)</sup>

فمعاناة إنتاج المعنى - في بكونه - موازية لمعاناة البناء الإيقاعي وتخليصه من الإقواء والسناد، أى كل ما يهز الإيقاعية، وكل ذلك رهن بشعرية أبي تمام الموعلة في التعامل مع حركة الذهن الداخلية وانعكاسها على المنتج الخارجى. وهذا الإيقاع هو الذى دفع ابن الأعرابي - وقد أنشد شعرا لأبى تمام - إلى القول: إن كان هذا شعرا فما قالته العرب باطل<sup>(٥٧)</sup>.

أما أبو نواس، فقد سبق الجميع إلى رفض "التقليد"، ورفض إضفاء قداسة ما على ما سبقه من إبداع، وبخاصة ذلك الإبداع الذى ارتبط بالواقع العربى القديم فى بنيته الطليعية، فلم يكن تمرد أبى نواس تمردا على الوقوف الطلى فى ذاته، وإنما تمرد على الركود والكسل الإنتاجى فى الاقتداء بالسابقين<sup>(٥٨)</sup> ولذا كان يقول:

صفة الطلول بلاغة القـنـم فاجعل صفاتك لابنة الكرم

تصف الطلول على السماع بها أفقوا العيان كأنت فى الفهم<sup>(٥٩)</sup>

ويطول بنا الأمر لو رحنا نتابع الخطاب الشعري لأبى نواس فى ثورته التجديدية، لكن المهم أن هذه الثورة قد واجهت مقاومة من السلطة آنذاك. وقد عبر أبو نواس عن ذلك فى قوله:

أعر شعرك الأطلال والمنزل القفرا فقد طالما أزدى به نعتك الخمر

دعاني إلى وصف الطلول مسلط يضيق ذرعا أن أجوز له أمرا

فسمعا أمير المؤمنين وطاعة وإن كنت قد جشمتنى مركبا وعرا<sup>(٦٠)</sup>

وقد تابعه فى هذا التمرد ابن المعتز بقوله:

لاتبك للظالمين والعيس ومنزل ظل غير مانوس

وقوله:

مالى وللباكرات والظعم ومقفرات الطلول والدمن

شغلى عنها بالراح فى غلس ووضع ريحانة على أن<sup>(٦١)</sup>

وعندما تتحقق للشعرية بكاره المعنى، فإنها تسعى لإحاطته ببعض المواصفات التى تحفظ له قدرا من "الثالية". ولا نعنى بالثالية ربط الدلالة بالقيم الخلقية والعقلية، وريطها بمجموعة

التقاليد السائدة، وإنما المثالية التي استهدفتها الشعرية هي الموافقة مع الداخل النفسي للذات المبدعة - وهو ما سوف نعرض له في المحور الخاص به. ومن ثم، فإن الشعرية كانت تختط لنفسها المسلك الدلالي الذي ترضى عنه، وقد يكون هذا الرضا موافقا للرأى العام السائد أو مخالفا له. فعلى مستوى الموافقة يقول: أبو فراس الحمداني:

الشعر ديوان العرب      أبذا وعنوان الأديب  
لم أعِد فيه مفاخري      ومديح أبائي النجيب  
ومقطعات ربما      حليت منهن الكتب

لاقى المديح ولا الهجاء      ولا المجون ولا اللعب<sup>(٢١)</sup>

ثم يصل أبو تمام بشعريته إلى مثاليته التي قد تغيب عن يأخذون الأمور بالقشور والظواهر، ذلك أن معاناة الإبداع تحتاج إلى معاناة موازية في التلقى لبلوغ آفاق المعنى الذي تسعى إليه أدوات الشعرية. ومن ثم يقول أبو تمام:

ولم أرَ كالمعروف تُدعى حقوقه      مَقَارِمُ في الإقوام وهي مَقَانِمُ  
ولا كالمعنى مالم يَرِ الشعرُ بينها      فكالأرض غفلا ليس فيها معالم  
وما هو إلا القول يَمِري فيعتدى      له غرر في أوجه ومواسم  
يرى حكمة ما فيه فكاهة      ويُقضى بما يقضى به وهو ظالم

واضح إذن أن المثالية المستهدفة مثالية ترتد للنصية ذاتها، فما تستهدفه وتحققه تتوافر مثاليته، حتى ولو كانت مثالية مضادة لمنطق الواقع بكل أعرافه وقوانينه، بل قد تكون هذه المثالية مناقضة لقوانين العقل، أو على الأقل ليست مطلوبة بلزوم هذه القوانين، يقول ابن الرومي:

شعري شعر إنز تأمله الإنسان ذو الفهم والحبى عبده  
لكنه ليس مطلقا بعث الله به آية لمن جحدده  
ولا أنا المفهم البهائم والطير، سليمان قاهر المردة<sup>(٢٢)</sup>

وعلى أساس هذا الوعي بمفهوم الشعرية، رفض البحتري أن يتحكم المنطق في إنتاج المعنى، ثم رفض أن يتحكم في هذا الإنتاج الصدق الأخلاقي:

كلقنمونا حدود منطقتكم      والشعر يغني عن صدقه كذبه  
ولم يكن ذو القروح يلجج      بالمنطق مائوعة وما سببه  
والشعر لم تكن إشارته      وليس بالهذر طولت خطبه<sup>(٢٣)</sup>

وتدخل العقل مسموح به حالة صيانة الشعرية من التوهيم المبتلى، والاندفاع الإنتاجي المبعثر. يقول ابن المعتز:

والقول بعد الفكر يؤمن زيفه      شتان بين روية وبديه<sup>(٢٤)</sup>

ويبدو أن الوعي الشعري القديم كان يميل إلى ظاهرة أثرية في الثقافة العربية على وجه العموم، ونعني بها ظاهرة "الإيجاز" التي كانت مساوية لمصطلح "البلاغة"، وقد كان هذا الوعي أساس تمسك المبدعين، ثم النقاد بوحدة البيت، على معنى تركيز المعنى في أضيق مساحة صياغية ممكنة. ولذا يقول مجاهد بن حازم الباهلي:

أبى لي أن أطيل المدح قصدي      إلى المعنى وعلمي بالصواب  
وإيجازي بمختصر قصير      حذفت به الطويل من الجواب

أما "الجماز" فإنه يغني بشعريته التي تنفر من الفضول والزوائد حيث يقول:

أقول بيتا واحدا اكتفى      بذكره من دون أبيات

وأما ابن أبو داود فإنه يقال في صيغ الشعرية بالإيجاز، حيث يرى أنه من الممكن طرح معنى تسعين بيتا شعريا في بيت واحد:

أحسن من تسعين بيتا سدى      جمعك معناهن في بيت<sup>(٢٥)</sup>

ويلاحظ ابن الرومي هذه الدوائر بشعريته ليمتد مقارنة بين إطارين دلاليين، أحدهما إطار موسع (التطويل)، والآخر مفهوم ضما وهو "الإيجاز". يقول ابن الرومي:

وإذا امرؤ مدح امرأ لنواله      فأطال فيه فقد أراد هجاءه  
ولو لم يقدّر فيه بعد المستقى      عند الورود لما أطال رهائه<sup>(٢٦)</sup>

إن متابعة الخطاب الشعري في ملفوظه حول إنتاج المعنى تقفنا على عدة ظواهر لافتة، وهذه الظواهر هي التي ارتكز عليها الخطاب النقدي التراثي في تدقيقه لفهم الشعر.

وأولى هذه الظواهر أن شعرية المعنى ترتبط بالمعاناة التي لاحظناها في بناء الإيقاع، وهي صياغة، وهي معاناة ذهنية ونفسية على صعيد واحد، وتتأكد هذه المعاناة عندما نلاحظ أن الوعي الإبداعي القديم قد رسخ عنده أنه يتعامل مع معانٍ مسبقة، أو لنقل: إن السابقين قد استغرقوا الممكن الدلالي، والسبق هنا قد يرتبط بمرحلة مازالت مجهولة لنا، لأننا وجدنا شعراء جاهليين أمثال عنترة وزهير يرددون مقولة استحواذ القدامى على المعاني، فكيف يكون الأمر مع شعراء صدر الإسلام والأمويين والعباسيين؟ وكيف يكون الأمر مع الخطاب الشعري الحاضر اليوم؟

معنى هذا أن المعاناة لم تكن بسبب إنتاج المعنى فقط، وإنما بسبب ذلك، وبسبب أن المعاني قد استهلكت بعد أن أنتجها الشعراء السابقون حتى أصبحت لصيقة بهم، وأصبحت إعادة إنتاجها نوعاً من العدوانية على السابق من اللاحق، لأنها كانت "ممتلكات خاصة". ثم إن إعادة الإنتاج فيها انتقاص من الشاعرية بقدر ما فيها انتهاب للشعرية. ومن ثم، كان الاتهام بالسرقة، حيث أصبحت السرقة مصطلحاً فنياً، لكنه محاط بهوامش خلقية منفرة. وقد بالغ النقاد القدامى في توظيف هذا المصطلح، وأخضعوه لأهوائهم ومصالحهم الخاصة، حتى بلغ الأمر بالأصمعي أن يتهم الفرزدق بأن تسعة أعشار شعره سرقة، ونسب إليه مقولة: "ضوال الشعر أحب إلي من ضوال الإبل، وخير السرقة مالم تقطع فيه اليد"<sup>(٧٧)</sup>.

وهذه المقولات النقدية كانت تابعة لمقولات الخطاب الشعري، حيث تسابق الشعراء إلى نفي السرقة عن شعروهم، وإلصاقها بشعر منافسيهم. فجيرير يدعى على الفرزدق السرقة بقوله:  
سَيَعْلَمُ مَنْ يَكُونُ أَبُوهُ فِينَا  
وَمَنْ عَرَفْتَ قَصَائِدَهُ احْتِلَابًا  
والفرزدق يدعى على جيرير السرقة بقوله:  
إِنْ اسْتَرَاكَ يَا جَرِيرَ قَصَائِدِي  
مِثْلَ ادْعَاكَ سَوَى أَبِيكَ تَنْقُلُ<sup>(٧٨)</sup>

وفي إطار مناقشة السابقين في إنتاج المعنى، كان سعي الشعراء للبيكاراة والجدة. وقد تضخم هذا السعي عند أبي نواس حتى استحال إلى ثورة تجديدية ترفض متابعة السابقين في الوقوف على الطال، ورصد معالم البداية، وهو ما يمكن اعتباره ثورة حضارية على حد تعبير الدكتور عبد القادر القط. هذه الثورة ترتبط بالواقعيين المكاني والزمني، والواقع الحضاري الذي شغل هذين الواقعيين.

وفي هذا الإطار توجهت الشعرية بمعانيها إلى "المثل الأعلى" الجمالي، أي أنها تستهدف مطابقة المنتج الخارجي للداخل النفسي والذهني، على أن يؤخذ في الاعتبار أي السعي "للمثل الجمالي" قد يكون خادعاً لمن يأخذ الأمور بظواهرها وسطوحها أو بمفهوم عبد القاهر الجرجاني: من ينظر في المعاني الأول فحسب، لأن الجمال الفني لن يتجلى إلا مع استيعاب المعاني الثواني.

ويبدو أن الشعرية كانت تنفر من إخضاع معانيها لسيطرة العقل والمنطق، ولم تسمح لهما بالتدخل إلا في نطاق محدود، حرصاً منها على ألا يتحول الناتج إلى مجرد تهويمات فضفاضة تقدم "جمعية دون طحن" لأن ذلك قد يحول الشعرية إلى نوع من الفراغ الدلالي غير المنضبط.

## (٥)

إن الشعرية في معاناتها التراكمية لإنتاج الجمالية بمستوياتها المختلفة، لم تكن تقيم اعتباراً لهذا المنتج إلا إذا توافقت مع التفاعلات الداخلية عند الذات المبدعة، سواء أكانت هذه التفاعلات نوعاً من الحركة الذهنية، أم كانت نوعاً من التقلبات العاطفية والنفسية، وما خرج عن ذلك فإنه ينتمى للصنعة الرديئة والحرفية الفقيرة. وعلى هذا الأساس، جاء الخطاب الشعري ليرصد تحول الداخل إلى الخارج:

وإنما الشعر لب المرء يعرضه  
وإن أشعر بيت أنت قائله  
على البرية إن كيساً وإن جُمَّقاً  
بيت يقال إذا أنشدته صدقاً<sup>(٧٩)</sup>

وليس الصدق هنا نقيض الكذب الأخلاقي، بل هو صدق الإبداع مع دواخله الذهنية والنفسية، وهو ما أكدّه الخطاب النقدي عندما سئل أحد القدماء "عن الشعراء فقال: ما ظنك بقوم الاقتصاد محمود إلا منهم، والكذب مذموم إلا فيهم" (٣٧).

وقد شاعت المقولة القديمة: "أعذب الشعر أكذبه"، وقد تصدى عبد القاهر الجرجاني لك التناقض بين مقولة الصدق ومقولة الكذب، فقال: من قال: "خير الشعر أكذبه" كان مراده أن الشعر لا يكتسب من حيث هو شعر فضلاً ونقصاً بأن ينحل الوضوح صفة من الرفعة هو منها عار، أو يصف الشريفة بنقص وعار، فكم جواد يخله الشعر، ويخيل سخاه، وشجاع وسمه بالجن، وجبان ساوى به الليث، ثم لم يعتبر ذلك في الشعر نفسه حيث تنتقد دنائره، وتنتشر ديابجته.

وأما من قال: "خير الشعر أصدقه"، فقد يجوز أنه أراد به أن خير الشعر مادل على حكمة عقلية، وأدب يجب به الفضل، وموعظة تروض جماع الهوى وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال، وقد ينحى بها نحو الصدق في مدح الرجال. فمن قال: "خيرهُ أصدقه" كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح، واعتماد ما يجرى من العقل على أصل صحيح أحب إليه وأثر عنده.

ومن قال: "أكذب" ذهب إلى أن الصنعة إنما تمدّ باعها، وتنتشر شعاعها، ويتسع ميدانها، وتتفرق أفنانها، حيث يعتمد الاتساع والتخييل، وحيث يقصد التلطف والتأويل، وبهذا بالقول مذهب المبالغة والإغراق، حيث يجد الشاعر سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبدي في اختراع الصور ويعيد (٣٨).

وتابع الخطاب الشعري مسيرته في تأكيد ضرورة توافق المنتج الخارجى مع الداخل الذهنى، ثم توافقهما معاً مع المستهدف الذى ترمى إليه الشعرية. ومن ثم، يقول المتوكل بن عبد الله الليثى، مفيداً في البناء الصياغى من البيت المنسوب لطرفة وغيره:

الشعر لب المرء يعرضه      والقول مثل مواقع النبل  
منها المقصر عن رميته      ونواقر يذهبن بالخصل (٣٩)

ويوغل أبو تمام في طرح شعرية الطائفة باعتماد (فيض العقل)، وهذا الفيض هو مدخلها للخصوبة التراكمية:

ولو كان يَغْنَى الشعرُ أفقته ما قَرَّتْ      حياضُك منه في العصور النواهب  
ولكنه فيض العقول إذا انجَلَّتْ      سحائبُ منه أعقبت بسحائب (٤٠)

أما المتنبي فإنه يتجه بشعرية إلى موافقة الداخل العاطفى بالدرجة الأولى:

إنما تنجح المقالة في المرء      إذا وافقت هوى فى الفؤاد (٤١)

معنى هذا أن الشعرية تسمى - دائماً إلى عقد مصالحة بين الداخل والخارج، أو لنقل إنها تعقد بينهما إتفاقاً، فإذا انتقض هذا الاتفاق، اختل الناتج، أو عجز عن الحضور، يقول عبد الله بن عيينة ابن المهلب بن أبى صفرة:

غرائرُ الشعر تُبْدى عن جواهرها      بالقصد تبدر القُرطاسَ والهدفا  
إذا اللسان تلكا أن يقوم بما      فى القلب منه تلكا القلب أو رجفا (٤٢)

ولاشك في أن هذا الاتفاق قد وضع في حساباته توافقات العقل وتقابلاته، كما وضع في حساباته تقلبات العواطف أو انتظامها، وكل ذلك كان للشعرية بمقابلة الولادة العسرة أو معركة الصيد التى لا يفوز فيها إلا الصائد الماهر المالك لأدواته، والوائق من قدراته. وقد عبر المتنبي عن شئ من ذلك في قوله:

إَتَذَكَّرُ ما نطقت به بنيهـا      وليس بمُنكر سبق الجوار  
وأكضُ مَوعصات الشعر قسراً      فأقتلها وغيرى فى الطراد (٤٣)

لكن الخطاب الشعري قد أوغل في هذه المنطقة حتى طالب بعض الشعراء بضرورة المطابقة بين الأقوال والأفعال، يقول أحمد بن أبى فتن أحد الشعراء العباسيين:

وإن أحقَّ الناس بالولم شاعرُ      يلومُ على البخل الرجال ويبخل (٤٤)

وحضور الذات المبدعة في الأقوال الشعرية، يوازيه حضور المتلقى، لكنه - غالباً - يكون المتلقى العام. بل إن حضور المتلقى الفردى يكون حضوراً مؤقتاً، إذ إن الشعرية ترتفع به من

الفردية إلى الجماعية، لكنه فى هذا أو ذاك يتحول إلى لوحة إسقاط قابلة للتأثر الخارجى والداخلى على السواء. يقول أعشى قيس بن ثعلبة:

والشعر يستنزل الكريم  
كما ينفزل رعدُ السحابة السيل<sup>(٧٨)</sup>

وفى هذا السياق تصبح الشعرية مصدرا من مصادر الأعراف والتقاليد للمجتمع، ومن ثم يقول أبو تمام:

ولولا خلالُ سَنها الشعرُ ما درى  
بغاةُ الندى من أين تُؤتى المكارم<sup>(٧٩)</sup>

ويوسع ابن الرومى من دائرة الشعرية بوصفها مصدرا لأعراف المجتمع، فيتجاوز دائرة الكرم إلى دائرة المجد والسمو على وجه العموم، حيث يقول:

أرى الشعر يحيى الناس والمجد بالذى  
تبليغه أرواح له عطر<sup>(٨٠)</sup>  
وما المجد لولا الشعر إلا معاهد  
وما الناس إلا أعظم نخرات<sup>(٨١)</sup>

وقد يستحضر الخطاب الشعرى متلقيه على نحو مطلق، ويؤثر فيه تأثيرا إيجابيا دون نظر إلى المردود العرفى والخلقى، على معنى أن التأثير أصبح هدفا فى ذاته. يقول البحتري محددا هدفه التأثيرى فىمن يمتلك قابلية التأثير:

أهز بالشعر أقواما ذوى سيرة  
على نخت القوافى من مقاطعها<sup>(٨٢)</sup>  
لو أنهم ضربوا بالسيف ما شعروا  
وما على لهم أن تفهم اليفر<sup>(٨٣)</sup>

ويبلغ المستهدف التأثيرى ذروته عند أبى تمام، لأنه لا يستهدف مجرد التأثير، بل إنه يسعى إلى اتحاد المتلقى بالنص الوجه إليه:

كشفت قناع الشعر من حر وجهه  
وطيرته عن وكرة وهو واقع<sup>(٨٤)</sup>  
بشر يراها من يراها بسمعه  
وينبؤ إليها ذو الجوى وهو شاع<sup>(٨٥)</sup>  
يود وداد أن أعضاء جسمه  
إذا أنشدت شوقا إليها، مسامع<sup>(٨٦)</sup>

فالتوحد مع الشعرية يأتى على مستوى الداخل والخارج، حيث تعمل الشعرية على إعادة سبك المتلقى سبكا جديدا يوافق المنتج الدلائى، وهذا السبك يدخل الحواس فى إطار "التراسل" الذى يجعل المتلقى حاسة واحدة تمتلك قدرات الحواس كلها.

وقد يدخل التأثير الشعرى منطقة المفارقة التى تعمل على نقل المتلقى من حالة إلى حالة أخرى، دون أن يخرج عن سيطرة الشعرية؛ فقد يدخل بالشعرية دائرة النعيم، وقد يتحول إلى حالة الحزن القهيم.

يقول بكر بن النطاح أحد الشعراء المهاسيين:

أرانا معشر الشعراء قوما  
بالسننات تنعمت القلوب<sup>(٨٧)</sup>  
إذا انبعثت قرايحها أتيها  
بألفاظ تهق لها الجيوب<sup>(٨٨)</sup>

وهذه المفارقة التأثيرية يربطها ابن الرومى بالمزاوجة بين النسيب والهجاء، بوصف النسيب مدخلا تقليديا للشعرية العربية عموما، وشعريته على وجه الخصوص، حيث يقول:

ألم تر أننى قبل الأهاجى  
لخترق المسامع ثم يتلو<sup>(٨٩)</sup>  
أقدم فى أوائلها النسيب  
هجائي محرقا يكيو القلوب<sup>(٩٠)</sup>

لكن المتنبي يستحضر المتلقى والتأثير الموجه إليه، ثم يضمهما فى منطقة أثيرة للشعرية، هى منطقة "الاحتمالات" الدلالية، على معنى أن الشعرية لاتعرف الحسم الدلائى، لأن الحسم لايتوافق مع "التوقع" الذى قد يصيب وقد يخيب:

أنا الذى نظر الأعمى إلى أبى  
وأسمعت كلماتى من به صمم<sup>(٩١)</sup>  
أنا ملء جفونى عن شواردها  
ويسهر الخلق جراها ويختصم<sup>(٩٢)</sup>

أما أبو يعقوب الخديمى، فإنه يصل بعملية التأثير فى المتلقى إلى الذروة، لأنه وسع من إطارها الزمانى والمكانى، وعدد مستويات التلقى، ووصل بها إلى الأعماق عندما يقول عن شعريته:

من كل غائرة إذا وجهتها  
طلعت بها الركب أن كل نجاد<sup>(٩٣)</sup>  
طورا تمثلها الملوك وتارة  
بين الندى تراض والأكب<sup>(٩٤)</sup>

ويستجمع ابن رشيق تجليات الخطاب الشعري في استحضار المتلقى والتأثير فيه، يستجمعها بوصفه ناقدًا متابعًا للشعرية السابقة عليه، ثم يوصفه شاعرًا يمارس شعرته بكل طاقتها التأثيرية التغايرية تبعًا للمواقف والأحوال، فيقول:

الشعر شئ حسن	ليس به من حرج
أقل ما فيه ذهب الهـ	م عن نفس الشجى
يحكم في لطافة	حل عقود الحجج
كم نظيرة حسنـها	في وجه عذر سمج
وحرقلة بردها	عن قلب قاس حرج
ورحمة أوقعها	عن قلب صب منضج
وحاجة يسرها	عند غزال غنج
وشاعر مطرح	معلق باب الفرج
قربه لسانه	من ملك متوج
فعلموا أولادكم	عقار طلب المهج <sup>(٨٨)</sup>

إن متابعة الشعرية في هذا السياق قد كشفت عن ارتباطها الحميم بنظرية الاتصال، حيث اعتمدت طرفين رئيسيين: المنتج والمتلقى، ووازنت بينهما دون أن تغلب طرفًا على طرف، وظلت في منطقة وسطى بينهما، تباعدهما تارة، وتقربهما أخرى، لكنها لاتستبعد أحدا منهما بحال من الأحوال.

وهذه المتابعة التزمت منهاجًا يوافق الواقع الإبداعي، لأن هذا الواقع يقول إن الإنتاج لابد أن يسبق التلقى، لأن خصيصة الإنتاج الشعري تعتمد الفردية الذاتية، وفي المقابل تعتمد الجماعية في التلقى، وقد تجلت الفردية بكل دواخلها الذهنية والنفسية والعاطفية خلال مقولة "الصدق"، أي صدق الشعرية مع مصدرها حتى ولو خالف الواقع الخارجى في قليل أو كثير.

والملاحظ أن أبا تمام قد اخترق حواجز الإنتاج السابقة عليه، أو لنقل إنه تجاوزها بوعيه الشعري الطارئ، حيث ربط هذا الإنتاج بـ "فيض العقل" هذا الفيض الذى حول الشعرية إلى نوع من الإسقاط الذهني الذي لا يكاد يقف عليه إلا من امتلك فيضًا موازيا، ومن ثم فإنه يتجاوز السطوح إلى الأعماق، ويبذل الجهد والمثابرة من أجل هذا التجاوز.

وبما أن الشعرية لم تستطع نقل الداخل إلا خلال البناء الصياغى، فإنها اعتمدت عقد مصالحة دائمة بين هذا الداخل بكل مكوناته الذهنية والنفسية والخارج بكل مكوناته الصوتية والصياغية، دون أن تقيم كبير اعتبار لما يمكن أن يكون بينهما من مفارقات أو صدامات، بل رأت أن مثل ذلك قد يساعد في توليد نوع من الدرامية الناعمة أو الخشنة.

لكل هذا - وغيره - كان إنتاج المعنى نوعًا من المعاناة التي لاحظناها في كل مراحل إنتاج الشعرية عموماً. وهذه المعاناة هي التي تميز بين المبدعين. وخلال ذلك، لاحظنا كيف أن بعض توجهات الخطاب الشعري قد حاولت ربط دواخل المصدر ذهنيًا ونفسيًا بمقولاته على نحو تلازمى، أى مطابقة القول للفعل، وكأنها قد غفلت عن حقيقة الشعرية على نحو ما طرحها الكتاب الكريم: (والشعراء يتبعهم الغاؤون) ألم تر أنهم في كل واد يهيمون\* وأنهم يقولون مالا يفعلون<sup>(٨٩)</sup>.

وعندما تحرك الخطاب الشعري من استحضار مصدره الإنتاجى إلى استحضار المتلقى، حافظ في حركته - على الحقيقة الجمالية التي تربط بين الطرفين برغم تخالفها في الفردية والجماعية. بل إنه حافظ على الطابع الجماعى للتلقى ليضمن لنفسه الخلود المتجدد، فقد كان عليه حرصًا كما سنوضحه في المحور التالى.

وسواء أكان المتلقى فردياً أم جماعياً، فإن الشعرية قد شكلته بوصفه لوحة استقبال بالغة الحساسية، قابلة للتأثر الخارجى والداخلى على السواء. معنى هذا أن الاستقبال كان إيجابياً يستحضر ردود فعله الباشرة وغير الباشرة، وهذه الإيجابية قد اعتمدت توافق المعنى لأعراف الشعرية وقوانينها الداخلية، سواء أكانت أعرافاً موروثة أم مستحدثة، لكنها - فى الغالب - كانت



تبصر نفسها بالهوامش الاجتماعية والثقافية والخلقية، وإن لم يكن من اللازم ارتباط هذه الشعرية بها، على معنى أن التأثير كان مستهدفاً في ذاته، وتوسيع أفاقه كان مستهدفاً حتمياً. وقد بلغ أبو نواس في هذا السياق الذروة حتى إنه صدم الذوق العام والخاص بمنجزه الدلالي.

ولم تحافظ الشعرية على استحضار المتلقي بوصفه لوحة استقبال إيجابية، بل تجاوزت ذلك عندما سعت للتوحد به، ومن ثم إعادة تشكيله، أو لنقل "تأهيله" لكي يكون صالحاً للتوحد بهذه الشعرية وفق قانونها الخاص، وعند ذلك يصبح من اليسير عليها متابعة المتلقي أولاً، ثم التأثير فيه ثانياً، ثم تشكيله تشكيلاً موافقاً لها ثالثاً.

وتصل الشعرية بمتلقيها إلى أفق الحداثة عندما تضعه في منطقة "الاحتمالات" لأنها تعي استحالة اليقين في تحديد النتوج الدلالي، ومن ثم تترك المتلقي في منطقة (الانتظار) التي لا تعرف الارتواء، ولعل ذلك كان وراء وعى الشعرية باختراق المكان والزمان والشخص بكل منتجاتها الجمالية.

## (٦)

واضح من قراءتنا للخطاب الشعري أنه كان يستهدف الجماعة التي لا تعترف بالحدود الزمانية والمكانية، وبهذا تضمن الشعرية لنفسها الخلود. وإذا كان الآباء يحرسون على الإنجاب ليكون الأبناء امتداداً لهم بعد غيابهم الدائم، فإن الشعراء كانوا حراساً على الإنجاب الشعري لأنه يحفظ لهم حياتهم حتى بعد موتهم، ومن ثم لا يمتثل الموت إزعاجاً للشاعر لأنه ضمن لنفسه البقاء خلال إبداعه. يقول عمرو بن هند:

فإن أهلك فقد أبقيت بمدي      قوافي شعبي الممثلين  
لهذه القاطع محكمات      لو أن الشعر يلبس لأرتئينا<sup>(٨٨)</sup>

وخلود الشعر بعد غياب مبدعيه ليس مجرد حضور ترديدي فحسب، بل هو حضور مؤثر كما قالت الخنساء :

وقافية مثل السنان تبقي      ويذهب من قالها  
تقد الذؤابة من يبلل أبت أن تفارق أوعالها<sup>(٨٩)</sup>

واستهداف الخلود قد دفع الشعرية إلى بلوغ أفق "الإجادة" لتحقيق التأثير، لوعيتها أن امتناع أحد الأبرين، أو امتناعهما معاً قد يؤدي إلى قتل الشعرية قبل موت أصحابها، وهو ما أكده دعبل الخزاعي بقوله:

سأقضي ببيت يحمي الناس أمره      ويكثر من أهل الرواية حزمه  
يموت ردي الشعر من قبل أهله      وجيده يبقى وإن مات قائله<sup>(٩٠)</sup>

وربما لحرص دعبل على هذا الخلود، كان يريد لخلود شعره أن يكون نقياً بريئاً من الهجاء:

لا تعرضن بمزح لامرئ طين      ماراضة قلبه أجراه في الشفة  
فرب قافية بالمزح جارية      مشومة لم يرد إنماءها نكت  
إني إذا قلت بيتاً مات قائله      ومن يقال له، والبيت لم يمت<sup>(٩١)</sup>

وهذا الوعي بالأثر الخالد للشعرية يحدده عروة بن أذينة في قوله:  
نبئت أن رجلاً خاف بعضهم      شئني ومكنت للأقوام شتاما  
فإن يكونوا براء لا تطف بهم      مني شكاة ولا أسمعهم ذاماً  
وإن يحيينوا أقل قولاً له أثر      باق يعني قراطيساً وأقلاماً<sup>(٩٢)</sup>

وحرص الشاعر على خلود إبداعه، يوازيه حرصه على ضياع شعرية منافسيه أو أعدائه. وفي هذا السياق يقول أبو نواس:

سيبقى بقاء الدهر ما قلت فيكم      وأما الذي قد قلتموه فريح<sup>(٩٣)</sup>

وقد لاحظ الخطاب الشعري أن الخلود معرض للاهتزاز أو الانقراض إذا استحال إلى نوع من الاستجداء الخالص، برغم ما قد يغلفه من جمالية زائفة. يقول أبو العلاء المعري:

وسوائل الأشعار غير لسوابث      ولو ارتدين سوائر الأشعار<sup>(٩٤)</sup>

والجودة لا تحفظ على الشعرية خلودها فحسب، بل إنها تحفظ عليها تجدها الإنتاجي، فهي أشبه بالخمير الممتدة التي يزيدها مرور الزمن جودة. ولذا يقول أبو تمام:

خذها ابنة الفكر المهذب في الدجى      والليل أسود رقة الجلباب

يُكَرَّمُ ثَوْرُهُ فِي الْحَيَاةِ وَتَنْثُنِي  
وَيَزِيدُهَا مَرَّ اللَّيْلِ جِدَّةً  
فِي السَّلَامِ وَهِيَ كَثِيرَةُ الْأَسْلَابِ  
وَتَقْدَمُ الْأَيَّامُ حَسَنَ شَبَابٍ<sup>(٩٦)</sup>

ومع الخلود يتجدد المتلقي، وكأن الشعرية موجهة إليه مباشرة برغم المغايرة الزمانية والمكانية، أي أن الشعرية لها قدرة اختراق كل الحواجز المادية والمعنوية. يقول أبو تمام:  
أَحْفَظُ وَسَائِلَ شَعْرِ فَيْكِ مَا ذَهَبَتْ  
خَوَاطِفُ الْبَرْقِ إِلَّا دُونَ مَا ذَهَبَتْ  
يَقْنُونَ مُتَقَرِّبَاتٍ فِي الْبِلَادِ فَمَا  
يَزَلْنَ يُؤْنِسْنَ فِي الْأَفَاقِ مُغْتَرِبًا<sup>(٩٧)</sup>

وقد يلخص هذا الخلود بكل هوامشه في الإنتاج والتلقي بيتا أبي يعقوب الخريمي اللذان سبق أن عرضناهما:  
من كل غائرة إذا وجهتها  
طلعت بها الركبان كل نجاد  
طورا تمثلها الملوك وتارة  
بين الثدى تراض والأكباد

ويعلق الشيخ محمود شاكِر عليهما بقوله: "وهذا شعر فاخر كان يقال مثله يوم كان ملوك الناس ملوكا، ويوم كان شعر الناس شعرا، وكان غناء الناس غناء"<sup>(٩٨)</sup>.

إن استهداف الشعرية للخلود كان مصاحبا لقدرتها التأثيرية المتجددة القادرة على مغالبة الحصار الزمني والمكاني، وقدرتها على استصحاب طرفيها: المنتج والمتلقي. لكن الشعرية كانت واعية بالحضور المؤقت للطرف الأول، ومن ثم فهو أحوج لخلود نصه، وواعية بالحضور المتجدد لطرف الثاني وبالتالي لابد من إكساب الشعرية قدرة إنتاجية متجددة. معنى هذا أن خصيصة الشعرية الأولى هي التراكم، لأنها لاتعرف الانقطاع، فكل شعرية ابنة شعرية لشعرية سابقة عليها، ويشاره بشعرية أخرى سوف تلحق بها، ومن هنا يكون خلودها الصحيح.

هوامش :

- ١- انظر : الفت الروبي - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٤ : ٩.
- ٢- حازم القرطاجني - منهج البلقاء - تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - دار الغرب الإسلامي - ١٩٨٦ : ٧١.
- ٣- ابن قتيبة - تأويل مشكل القرآن - دار الكتب العلمية - بيروت - ١٩٨١ : ١٨.
- ٤- الجاحظ - البيان والتبيين - تحقيق عبد السلام هارون - لجنة التأليف والترجمة والنشر - ١٩٤٨ : ١٧١/٢.
- ٥- ابن طباطبا - عيار الشعر - تحقيق عباس عبد الستار - دار الكتب العلمية - بيروت : ٩.
- ٦- قدامة بن جعفر - نقد الشعر - تحقيق د. محمد عبد النعم خفاجي - مكتبة الكليات الأزهرية - ١٩٧٨ : ٦٤.
- ٧- ابن رشيق - المعنى - أمين هندية بمصر - ١٩٢٥ : ٧٧/١.
- ٨- ابن الأثير - كفاية الطالب - تحقيق د. نوري القيسي وآخرون - منشورات جامعة الموصل - ١٩٨٢ : ٤٥.
- ٩- البيان والتبيين : ٢٨٩/١.
- ١٠- محمد بن وهب - البرهان في وجوه البيان - تحقيق د. حفني شرف - مكتبة الشباب - ١٩٦٩ : ١٣٠.
- ١١- أمروء القيس - حياته وشعره - دار كرم - دمشق : ٤٢.
- ١٢- ديوان عبيد بن الأبرص - تحقيق د. حسين نصار - البابي الحلبي بمصر - ١٩٥٧ : ٧٦ - ٧٧.
- ١٣- انظر لسان العرب لأبن منظور : مادة قرض.
- ١٤- أبو العلاء المعري - اللزومات - دار صادر - بيروت : ٦٢٨ - ٦٢٤.
- ١٥- اللسان : مادة : رجز.
- ١٦- السابق مادة : رجز.
- ١٧- ابن جني - الخصائص - تحقيق محمد علي النجار - عالم الكتب - القاهرة ١٩٨٣ : ٣٢٦/١.
- ١٨- ديوان الحطيئة برواية ابن السكيت - تحقيق د. نعمان طه - الخانجي - القاهرة ١٩٨٧ : ٢٩١.
- والخرم من علل بحر الطويل - وهو حذف فاء فمولن - ويسمى الثلم.
- ١٩- ديوان البحترى - ضبط البرقوقي - هندية بمصر ١٩١١ : ١٩٤/١.
- ٢٠- الأصفهاني - الأغاني - تحقيق الغرابوي - الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة - ١٩٧٠ : ٢٢/١٨.
- ٢١- انظر : عيد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - قراءة شاكِر - الخانجي - القاهرة ١٩٨٤ : ٥١٢.
- ٢٢- الرزباني - الموضح - المطبعة السلفية - القاهرة ١٣٤٣ هـ : ١٣.
- ٢٣- السابق : ١٣.
- ٢٤- السابق : ١٢ - ١٣.
- ٢٥- ديوان أبي تمام - دار صادر - بيروت : ١٦٨.
- ٢٦- دلائل الإعجاز : ٥١٢ - (وتوى وفون) : هلك. وجرجول : الحطيئة.
- ٢٧- السابق : ٥١١. والحق أن الجرجاني هو الذي نيهني إلى القول الشمرى عن الشعر - وأهمية متابعة هذا القول لاستخلاص مفهوم الشعراء للشعر من ملفوظهم.
- ٢٨- الموضح : ١٢.
- ٢٩- ابن قتيبة - الشعر والشعراء - عالم الكتب القاهرة ١٩٨٤ : ١٢٢.

- ٣٠ - دلائل الإعجاز : ٥١٤ .  
 ٣١ - الديوان : ١١/٢ .  
 ٣٢ - السابق : ٢٠٦/١ .  
 ٣٣ - ابن عديريه - العقد الفريد - لجنة التأليف والترجمة والنشر - القاهرة ١٩٤٨ : ٤٩٢/٢ - ٤٩٣ .  
 ٣٤ - ديوانه : ٤٢/١ . ونخل الشئ : اختاره وصفاه . والصيقل : الذى يجلو السيف . والبيح : مفرز السيف فى مقبضه . والذباب : طرف السيف .  
 ٣٥ - ديوانه : ٧٧ . وحذاء : خفيفة السير . وتدر كل ورید : تذبح كل من يحسده . والفتاة الرود : الناعمة المدللة . ومبرة : من بلاد اليمن . وينو تزيد : من قشاعة وتنسب لها البرود النفيسة .  
 ٣٦ - ديوانه : ٢٩٣ . وحديث : أنبست الحذاء . الحضرمية : نوع من النعال . والتخصير : التدقيق . والتلسين : جعل الطرف كاللسان . والموضون : المثني بعضه فوق بعض . ونصت : وضعت على النصف . والمون : جمع عون : من لا زوج لها . والجفر : البئر ذات الماء . والمعين : الماء الجارى .  
 ٣٧ - ديوانه : ٨١ - ٨٢ .  
 ٣٨ - ديوانه : ١٥٦ - ١٥٧ - واللبس : القديم الخلق . والرصين : المحكم .  
 ٣٩ - ديوان ابن الرومى . - تحقيق د. حسين نصار - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٣ : ٣٩٥/١ .  
 ٤٠ - البيان والتبيين : ١١١/١ . والمعينة : التصيدة الطويلة . والمائر : السهم الذى لا يدرى من رماه . ويتصد بالبيت الثانى : أنه أصاب مفصل المعاني بكلامه الصائب فبهر بذلك الأعداء .  
 ٤١ - ابن الأثير - كفاية الطالب : ٤٦ .  
 ٤٢ - دلائل الإعجاز : ١٠ .  
 ٤٣ - السابق : ٣٥٤ - ٢٥٥ .  
 ٤٤ - السابق : ٤٩ .  
 ٤٥ - أبو زيد القرشى - جمهرة أشعار العرب - دار المصيرة - بيروت - ١٩٧٨ : ٢٤ .  
 ٤٦ - ديوان عنتره - دار صادر - بيروت : ١٥ . والمترم : المكان المستنصح .  
 ٤٧ - انظر : العقد الفريد : ٣٣٨/٥ .  
 ٤٨ - ديوانه : ١٢٧ .  
 ٤٩ - أبو حاتم السجستاني - فحولة الشعراء - تحقيق د. محمد عبد القادر - نهضة مصر ١٩٩١ : ١٢٧ .  
 ٥٠ - أبو طاهر البغدادي - قانون البلاغة - تحقيق د. محسن غياض - مؤسسة الرسالة - بيروت - ١٩٨٩ - ١٥ .  
 ٥١ - ديوان طرفة بن العبد - شرح د. عمر الطباع - دار القلم - بيروت : ٦٩ .  
 ٥٢ - ديوانه : ٧٤ .  
 ٥٣ - العمدة : ٢١٨/٢ - وقد جاء البيت فى ديوان البحتري على نحو مفاير .  
 وقد نافستني عصابة من مقصّر  
 ومنتحل ما لم يقله ومدع  
 ٥٤ - السابق : ٢١٨/٢ . ويتصد باين حمراء المجان : البهيمت .  
 ٥٥ - ديوانه : ٤٨ ويتلجن : يدخلن . الموالج : مكان الولوج . الإبر : أداة الخطاطة .  
 ٥٦ - ديوان أبى تمام : ٧٤ .  
 ٥٧ - الموشح : ٢٧٤ . يتولون : ما أشبه الليلة بالبارحة - يروى أن العقاد - وكان مقررا للجنة الشعر - عندما جاءه ديوان من دواوين صلاح عبد الصبور - أو عبد المظي حجازى - حوله إلى لجنة النثر . والربزاني يقول فيما يرويه عن الصول : إن دعبل بن على كان يقول : لم يكن أبو تمام شاعرا - وإنما كان خطيبا - وشعره بالكلام أشبه منه بالشعر . ولذا فإنه لم يدخل أبى تمام فى كتابه عن الشعراء .  
 ٥٨ - ديوان أبى نواس - تحقيق إسكندر أصف - دار العرب للنبتاني - بيروت - ١٩٩٢ : ٣١١ - ٣١٢ .  
 ٥٩ - السابق : ٢٧٢ .  
 ٦٠ - محمد عبد المنعم خفاجى - ابن المعتز وتراثه فى الأدب والنقد والبيان - مكتبة النجاش - ١٩٥٨ : ١٨٨ .  
 ٦١ - ديوان أبى فراس الحمداني - ضبط د. عمر الطباع - دار القلم - بيروت : ٢٣ .  
 ٦٢ - ابن الرومى : ٧٤٣/٢ .  
 ٦٣ - ديوانه : ٣٦/١ . ولو القروح : يقصد امرأ القيس .  
 ٦٤ - العمدة : ١٢٩/١ .  
 ٦٥ - انظر السابق : ١٢٤/١ - ١٢٥ .  
 ٦٦ - السابق : ١٢٦/١ .  
 ٦٧ - الموشح : ٩٦ .  
 ٦٨ - القاضى الجرجاني - الوساطة - تحقيق محمد أبو الفضل وعلى محمد البجاوى - عيسى الحلبي القاهرة : ٢١٤ .  
 ٦٩ - ينسب البيت الأول لطرفة - وزهير وحسان - وينسب البيت الثانى لحسان بن ثابت - وبغيلة الأشجعى .  
 ٧٠ - العمدة : ٨/١ .  
 ٧١ - انظر : عبد القاهر الجرجاني - أسرار البلاغة - قراءة شاك - دار المدني - جدة - ١٩٩١ : ٢٧١ - ٢٧٢ .  
 ٧٢ - الموشح : ٢٠٧ . ويقال : نثر السهم فهو ناثر : إذا أصاب .  
 ٧٣ - الديوان : ٤٣ - وقرى الماء فى الحوض جمعه .  
 ٧٤ - ديوان المتنبي - تحقيق عزام - قصور الثقافة - القاهرة - ١٩٩٥ : ٤٦١ .  
 ٧٥ - الموشح : ٣٣٣ .  
 ٧٦ - ديوان المتنبي بتحقيق عزام : ٢٣٣ .  
 ٧٧ - العمدة : ١٣١/١ .  
 ٧٨ - السابق : ١٠/١ .

- ٧٩- ديوانه : ٢٥٤ .  
 ٨٠- ديوانه : ٣٩١/١ .  
 ٨١- ديوان البحثى : ٤٣/٢ .  
 ٨٢- ديوانه : ٤٢٨ - وحر الوجه : ما بدا منه . وشاسع : بعيد .  
 ٨٣- الموضح : ٢٦٩ .  
 ٨٤- ديوانه : ٣٢٨/١ .  
 ٨٥- الديوان بتحقيق عزام : ٣٢٣ .  
 ٨٦- الدلائل : ٥١١ - والغائرة قصيدة يقولها في الغور - ثم تصير في كل نجد - وينشدها الملوك ويقتن بها أهل الفناء فهي تلحن على الميدان المحتضنة بين لدى والأكياد .  
 ٨٧- العمدة : ٢٣/١ .  
 ٨٨- القرآن الكريم [ سورة الشعراء : ٢٢٤ - ٢٢٦ ] .  
 ٨٩ - البغدادي - قانون البلاغة : ٨٣ . ونسب الجرجاني البيتين لشريح المعير - ونسبا في البيان والتبيين لابن ميادة ٢٢٢/١ .  
 ٩٠- ديوان الخنساء - دار التراث - بيروت سنة ١٩٦٨ : ٧٥ .  
 ٩١- الموضح : ٣٤١ .  
 ٩٢- المبرد - الكامل - المعارف بيروت : ٢٣٧/١ .  
 ٩٣- الموضح : ٣٤١ .  
 ٩٤- الموضح : ٣٤٠ - ويروى البيت في الديوان علي نحو آخر .  
 ٩٥- اللزوميات - دار صادر - بيروت : ٥٨٠/١ . وسوائل الأشعار : التي يمدح بها للاستجداء . والسواثر : التي تصير بين الناس لجمالها الشكلي .  
 ٩٦- الديوان : ٢٥ .  
 ٩٧- السابق : ٢٦ .  
 ٩٨- هامش دلائل الإعجاز : ٥١١ .

## جدلية التحريم والعنف عند "جورج بطاي"

محمد علي الكردي

يُعدّ "بطاي"<sup>(١)</sup> بحق فيلسوف المفارقات العويصة التي تضع أدبه وفكره على تخوم المحذور، أي في هذه المنطقة الغائمة الشائكة التي تتأرجح بين الشعور واللاشعور أو بين الوعي واللاوعي. لاغرو، من ثم، أن يكون لنهجه الفكري هذه الخصوصية الفريدة التي تجعل من عالمه الأدبي والنظري عالماً بالغ التمييز، وربما الغرابة. ذلك أن هذا النهج، على خلاف مانعوه ونألفه من الطرائق العقلانية التي يبني بها العلم موضوعاته على الدقة والاتساق، يقوم بطريقة جد مؤثرة على إدراك المغاير؛ أو، بعبارة أخرى، هو محاولة تكاد تكون مستميتة للإمساك بما يفلت من قبضة المعرفة الموضوعية أو الظاهرية للبحث<sup>(٢)</sup>.

على هذا النحو، سوف نرى "بطاي" يميل، في مجال التنظير الاقتصادي، لا إلى التركيز على مفاهيم المنفعة وآليات الإنتاج، بل إلى صياغة ضروب من الإنفاق المظهري أو المبدد للطاقة البشرية؛ وفي مجال علم الاجتماع، إلى دراسة عوامل التفكير والاختلاف بدلا من تسليط الضوء على عناصر التكاتف والاتلاف؛ كما سيعني، في مجال سيكون شاغله الأكبر ومحور تأملاته العميقة، وهو مجال الدراسات الدينية وظاهرة "القداصة" (Le Sacré)، بما يسميه "أقطاب التقاف"<sup>(٣)</sup>.

ولتفصيل بعض ما أجمعنا، نقول: إنه إذا كانت فكرة المنفعة تشكل القاعدة الأولية لاقتصاديات السوق، فإنها تفترض - لاشك - ألوانا من التوازن بين الإنتاج والاستهلاك؛ كما أنها إذا كانت تهدف إلى الحفاظ على بقاء المجتمع واستمراره، فإنها سرعان ما سوف تتطلب إقصاء مبدأ "اللذة العنيفة"، لما توسم به هذه الأخيرة من جنوح مسترذل، وانحراف مشين، وذلك تذعرا بالدعوة إلى الاعتدال وإرجاء المتعة إلى حين يمكن توفيرها للجميع. ولما كانت هذه التصورات النفعية للبحث تخدم، في المقام الأول وفي إطار "مبدأ الواقع"، مصالح الطبقات السائدة، فإن الكتائب يكشف لنا الغطاء عن وجود نوع من الرغبة اللاواعية والمكبوتة لدى الأفراد والجماعات البشرية على السواء، وهي ما يطلق عليها اسم "نزعة الإنفاق" أو التبديد، وهي نزعة تتطابق، في نظره، مع عدد من الدفعات العارمة التي تشبه إلى حد ما حالة "الشبق". وغالبا ما تبرز هذه الدفعات اللاإرادية نحو الضياع والتبديد أو "الإنفاق من أجل الإنفاق" - كما يقول - عبر بعض الظواهر المألوفة مثل حب الظهور والإنفاق والبلخ والشهوة إلى الاقتتال والهوس الديني وكل صنوف الفسوة الحسية والوجدانية<sup>(٤)</sup>.

ولعلنا نلاحظ، في مجال الاقتصاد، أن النظام الرأسمالي قد جعل، منذ ظهور الطبقة البرجوازية إلى حيز الوجود على أقل تقدير، من المنفعة أو الفائدة الغاية الاجتماعية العليا للإنتاج. إلا أن هذه الظاهرة لا تشكل، كما يبدو، القاعدة العامة، إذ إن عملية الإنتاج كانت تخضع في كثير من المجتمعات السابقة على اقتصاديات السوق لمبدأ "الإنفاق غير المنتج" أو الإنفاق الترفي، وهو ما كان يشكل سمة مميزة للطبقات العليا أو السائدة. ومن هنا، نفهم الارتباط التقليدي بين الثروة والسلطة والجاه. بل يذهب الكتائب إلى أبعد من ذلك حينما يؤكد، استنادا إلى دراسات عالم الاجتماع والأنثروبولوجيا الشهير "مارسيل موس" من الهبة<sup>(٥)</sup>، أن الاقتصاد البدائي لم يعرف نظام المقايضة بالمعنى الذي نألفه، إذ إن هذا المفهوم لم يكن يدل بأي حال من الأحوال على التبادل، ولم يكن يهدف قط إلى الاقتناء، فالمقايضة كانت تتطابق، في الأغلب، مع ظاهرة العطاء أو الهبة، أو ما أسماه موس "البوتلاتش" (Potlatch)<sup>(٦)</sup>، وهي عبارة عن رغبة قوية في الإنفاق التنافسي. وهذا مايفسر لنا، في نظر بطاي، كيف استطاعت ظاهرة مثل الإنفاق الترفي أن ترقى - على الأقل إلى حين ظهور الطبقة البرجوازية بمعاييرها النفعية - إلى مرتبة القيم الإيجابية، وكيف ارتبطت لدى طبقة النبلاء والسادة بمبادئ الشرف والمجد وعراقا المحتد<sup>(٧)</sup>.

أما في مجال "المقدسات" البدائية، التي تقوم في أغلبها على مفاهيم المحايطة (Immanence) والحولية (Panthéisme)، فإن الكاتب يربط بين مبدأ "الإنفاق الترفي" وما يسميه "القداسة السوداء"، وهي التي تتطابق - في نظره - مع منطقة "الرجس" أو "الدنس" في الديانات الوثنية القديمة<sup>(٨)</sup>. ويبدو أن هذا الضرب من القداسة، الذي يختلف كل الاختلاف عن مفهوم الألوهية القائم على مبدأ العلو (Transcendence)، هو مأسوف ينتهي بالاختلاط مع ظاهرة السحر، ويوجه خاص، مع ظاهرة السحر "الأسود" تمييزاً له عن السحر "الأبيض" الذي كان يرتبط بالجانب الخير في العبادات القديمة. مهما يكن من أمر، فإن إحتاج هذا النوع من القداسة المشوب بالقلق والتوتر كان ينصب على نفايات الجسم وبعض إفرازاته مثل دم الحيض، أي على كل ما يشكل في الواقع موضوعات التحريم أو "التابو". ومن الواضح أن الغاية من هذا التحريم كانت حماية الجماعة من "تجاوز الحد في الإنفاق"، وفقاً لتعبير الكاتب، أي من التردى في حبال الشر والجريمة، وذلك بقدر ماتمثل الجريمة خرقاً لحدود "الإنفاق" المسموح به للحفاظ على توازن المجتمع وتوافقه مع القوانين الكونية.

ومع ذلك، يزعم الكاتب أن فكرة الحد أو الحدود، التي تشكل موضوع التحريم، لافعالية لها على المستوى الانفعالي الذي يمثل لب ظاهرة القداسة بما تثيره من توجس ومخاوف وقلق، إلا ملازمة لنقيضها، أي لبداً "الانتهاك" (Transgression) أو نقض التحريم، الذي يُعرفه بطاي بقوله:

"إن الإنسان لا يستطيع، من جراء ذلك، أن يحيا من غير أن يحطم الحواجز التي يقيمها على طريق حاجته إلى الإنفاق، وهي حواجز لا تنقل في أي من جوانبها رهبة من النية. ذلك أن وجود الإنسان كله، أي ما يعادل مجمل إنفاقه لطاقته، يتحقق هاهنا فيما يشبه الاضطرابات المصطخبة التي يتراوح فيها مصيره بين الموت وبين أكثر دفعات الحياة توتراً"<sup>(٩)</sup>.

على هذا النحو، تبرز لنا ظاهرة الحياة عند "جورج بطاي" في صورة جدلية ناقصة أو ثنائية بالغة التوتر بين طرفين متصارعين: مبدأ الحد والمنع والحظر من جهة، وانتهاك هذا المبدأ من جهة أخرى. وليس من شك في أننا هنا بصدد ثنائية تشكل لحمة الحياة وسداها، بل بصدد جدلية لحية تؤكد ذاتها ووجودها في قلب الموت نفسه<sup>(١٠)</sup>.

ويبدو لنا أن هذه الفكرة الأخيرة، فكرة ارتباط الحياة بالموت، كما يتصورها "بطاي" في هذا السياق، تتطلب منا بعض الحيلة والحذر، ذلك أنه يقيم، في الواقع، تصويره لظاهرتي الموت والحياة على مستويين جد مختلفين: مستوى الوجود الكلي المتصل تارة، ومستوى الوجود الفردي المنقطع الزائل تارة أخرى. ولا مراء في أن ظاهرتي الموت والحياة يصعب انتماؤهما، في كل من الحالتين (الجزئية والكليّة)، إلى الإطار المرجعي نفسه، كما يتعذر التقاؤهما بطريقة خطية مستقيمة. ومن ثم، فإن كل تحول أو انتقال من المنقطع إلى المتصل، أو من الفردي إلى العام أو الكلي، لا يمكن تصويره إلا حزراً وتخميناً. أضف إلى ذلك، أن قبول هذا التحول، وإن كان يبدو متفقاً مع "دفعه الموت" عند "فرويد" من حيث هو واقع أو كصفة ملازمة للحياة البشرية - كما هو الحال عليه عند بطاي - معناه قبول التناقض الجذري الذي يفصل الموت عن الحياة. لذلك لا نعتقد بأن مبدأ انتهاك الحدود والمحرمات، الذي قد يدل فعلاً على فيض الحياة وتأكيد دفعتها في فعل التجاوز نفسه، يمكن أن يشكل رغبة في الموت أو الفناء على مستوى الفرد وتأكيداً، في الوقت نفسه، للحياة على مستوى الوجود الكلي. إن هذا التناقض لا يمكن تجاوزه أو قبوله فعلاً، إلا إذا قبلنا بأن رغبة الموت عند بطاي لا تعني، في نهاية الأمر، إلا رغبة الحياة نفسها في دفعتها التي لا تكاد تخبو وتستقر حتى تتحفر وتهدر من جديد.

مهما يكن فهم بطاي، إذن، لظاهرة الموت على مستوى الواقع أو المجاز، فإنه يمكن القول بأن هذه الظاهرة تحتل - من غير شك - مكان الصدارة في أدبه وفكره. بل نكاد نقول بأن صورة الموت هي الهاجس الأول للكاتب المعنى باختبار أغوار النفس البشرية وسبر ظلمات "التجربة الداخلية"، وهي تجربة "صوفية" من نوع فريد لا يتوخى فيها صاحبها الفناء في الذات الإلهية أو في الفيض النوراني للملكوت الأعلى، وإنما يسعى فيها، وسط أحاسيس الفوضى، والتخبط

والجيشان، إلى الهلكة والضياع وتبديد الذات عبر نوعين من الفقد: فقد "الزمان"، وفقد "الشعور"<sup>(١١)</sup>.

وليس من شك في أن هذه التجربة، التي تذكرنا بما يسمى في التراث المسيحي باللاهوت "السلبى" ليست منبئة الصلة بالتجربة الروحانية الإيجابية أو "المُعالية"، لأنها تصطدم - مثلها تماماً - بتجربة الجسم أو الجسد بما يتطلبه من ممارسات واجتهادات يُقصد بها إلى قمع الشهوات وكبت الفرائز، إلا أن الفرق هنا - وهو جوهري - يخص طبيعة العلاقة بين الجسد والروح؛ إذ إن الغاية، التي يرمى إليها "بطاى" في تجربته "الصوفية" الفريدة، ليست تحقيق خلاص الروح وصفائها وارتقائها، وإنما الموت والفناء عن طريق العنف وتبديد الطاقة، أو بعبارة أخرى عن طريق العطاء اللامتناهى للذات. ذلك أن التجربة الداخلية، كما يريد لها بطاى تقوم على بث أحاسيس القلق والهلع والفرع في النفس، وعلى العنف المبدد للرتابة والجمود اللذين يألِفهما الإنسان في حياته اليومية، أو قل على العنف القريب من فعل الموت الذى ينتزع الفرد من حالته المحدودة ليُلقي به - في لحظة من لحظات التآجج والفوران - إلى خضم الشمولية الكونية. إلا أن العنف، كما يعود كاتبنا إلى القول، اغتصاب للذات واعتداء على خصوصيتها الحميمة، بل إنه ألم وعذاب ومشفة. من ثم، فهو لا يُراد أبداً لذاته، ولا يشكل هدفاً أو غاية في نفسه. إن العنف، في نظر "بطاى" أقرب ما يكون - على شاكلة القران البشرى في الديانات القديمة - إلى الإعداد الدموى للموت والهجر المؤلم للذات من أجل حميمية أكثر غوراً واتساعاً، من أجل حميمية تكاد تشمل الكون بأسره. من ثم، يُقيم "بطاى" تجربة العشق في عنفوانها على أنها "انفتاح على الموت"، كما يُقيم الموت بأنه "انفتاح على عدمية الديمومة الفردية"<sup>(١٢)</sup>.

ومع ذلك، ألا يحدث أحياناً أن تكون حالة الألم والعذاب مصدر لذة في حد ذاتها، وأن تشكل المكونة المازوكية السمة الغالبة لتجربة العشق سواء في ذاتها أو معكوسة في الفعل الساذى؟ ومع نفورنا من الموت واستنكارنا لتعاضده مع قوى الحياة في تدفقها الهابر ألا يحدث أحياناً أن يتجاوز الحيام مع أعماق مطامحنا الحميمة في الراحة والسكينة، أو فيما يُسمى بنزعة "الزرفانا" التي قد تشكل صورة لا واعية من رغبة العودة إلى الأم، رحم وأساس كل رغبة؟ إننا هنا، من غير شك، أمام حركة تتراوح بين دفعة الحياة (إيروس) ودفعة الموت (ثانتوس) وحركة تتأرجح بين النزعة السادية والنزعة المازوكية؛ ولا شك أن تضافر كل ثنائية من هاتين الثنائيتين ضرورة حيوية - بالرغم من اختلاف غايتهما في زعم "ديلوز"<sup>(١٣)</sup> - لفهم أعماق مكنونات سريرتنا.

ترى كيف يربط بطاى بين مفهومي العنف والموت وبين مفهومي التحريم ونقض التحريم؟

إن العلاقة بين التحريم وانتهاكه وبين الحياة المنظمة والمنضبطة بواسطة القواعد والحدود من جهة، وبين العنف أو الموت المؤقت الذى يحدثه هذا العنف من جهة أخرى، ذات طابع جدلي بالغ التوتر. ذلك أن التحريم يحول دون العودة إلى الطبيعة أو دون الأوبة إلى حياة الرغبة المكبوتة واللذة المؤجلة تحت ضغط الضرورات الموضوعية التى يفرضها التنظيم الاجتماعى للعمل<sup>(١٤)</sup>. أما عملية نقض التحريم، التى تشكل الجانب السلبى من الرغبة، وذلك بقدر ماتعمل على تجديد حالة الخوف والقلق الملازمة لانطلاقها، فتعمل على كسر الحدود وخرق المحرمات، لا لمجرد هتك هذه الحواجز والعقبات ولكن لُتُضفى عليها - بفعل التجاوز نفسه - ضرورة الوجود مرة أخرى. ومن ثم، تكتسب هذه العملية، بما تطلقه وتفجره من طاقات وشحنات نفسية مكبوتة، قدرة هائلة على كشف آليات "الفقد" و "التبديد" أو "العطاء" التى تقوم عليها بعض الظواهر المتزاوجة بين الطبيعة والثقافة، وعلى رأسها فى اهتمامات الكاتب، ظواهر العشق والجنس والقداسة<sup>(١٥)</sup>.

ويبدو أن وظيفة التحريم، على مستوى المعرفة الداخلية، أى المرتبطة بالحياة الوجدانية وخلقاتها المتداخلة، هى إقصاء موضوع القلق وما يصحبه من حالات التوتر والرهبة، إذ إن هذا الإقصاء جد ضرورى لتحقيق الوعى بالذات ونقل هذه الذات من مستوى الدفقات التخبطية والتلاطمة إلى مستوى الإدراك والتنظيم والوضوح الذى يسمح للإنسان بتأسيس العلم والمعرفة وبناء الحقائق الموضوعية لهذا العالم. إلا أن انبثاق مبدأ التحريم فى قلب عملية الانتهاك غالباً ما يتخذ صورة العقبة الخارجية أو الحاجز المثير للقلق والتوجس، أى لتلك الأحاسيس الملازمة بالضرورة لكل ممارسة للإثم واقتراف للخطيئة. أى أنه بعد نجاح عملية الانتهاك فى خرقها الحدود،

سرعان ماتقوم سلبية التحريم، بما تتخذ من مظاهر النهى والقمع، بإحداث آثارها المزدوجة التي تتراوح بين تفجير أحاسيس القلق والرغبة الدافعة إلى إقامة الحدود، وبين إحياء دوافع الرغبة في خرق هذه الحدود نفسها وتجاوزها؛ الأمر الذي يجمع، في نظر الكاتب، بين اللذة والقلق ويمزج بين الرغبة والخوف في وفاق بالغ الإثارة والالتباس<sup>(١٧)</sup>.

أضف إلى ذلك، أن معارضة التحريم للعنف ولكل تجاوز يتهدد مبدأ الحدود، إنما هو، في الواقع، معارضة للموت نفسه ولحركته التقويضية التي لا تكل. إلا أن ذلك لا يحول بين الموت وشغل الذات الراغبة ودفعها إلى حافة الهاوية، إلى حيث تتنازعها دفتان لا يمكن ردهما: دفعة الفناء في الوجود الكلي المتصل من جهة، ودفعة إحياء التحريم بما يتلبس به من عوامل إخماد الرغبة وإثارتها، من جهة أخرى. من ثم تبرز للعيان العلاقة الوثيقة التي تربط بين التحريم من حيث هو حاجز أمام العنف وبين عملية انتهاكه التي يُنَاطُ بها تفجير هذا العنف نفسه، كما تتضح العلاقة الجدلية التي تنشأ بين القانون وبين عملية خرقه، أي هذه الثنائية التي تُعد بمثابة حجر الأساس الذي قامت عليه الإنسانية الحديثة بقاعدتيها العمل والتحريم. ومرد ذلك، عند بطاي، أن النشاط الجنسي لم يكف، منذ ظهور "الإنسان العاقل"<sup>(١٨)</sup> (Homo Sapiens) على وجه هذه البسيطة، عن البروز في أعنى وأعنف مظاهره، وهو الأمر الذي شكل - عبر تاريخ البشرية العاملة - خطراً جسيماً على القوى الإنتاجية وعلى الدوافع الأساسية الملائمة لبناء الحضارة، ولعل من أهمها، من منظور الكاتب، عملية إرجاء المتعة. ومن ثم تولدت الحاجة إلى قيام مبادئ التحريم لكي تنشأ الإنسانية على أساس من احترام الحدود سواء أمام الموت أو تجاه النشاط الجنسي، وهي الحدود التي يُدّ تحريم الزنا بالمحارم وطقوس الموت من أهم مظاهرها الحية والمبتقية.

لا جرم، إذن، أن يشكل الموت في انفتاحه على استمرارية الوجود الكلي الجانب الآخر من الحياة؛ فهو - وإن كان نفيًا وإلغاءً لها على مستوى الوجود الآني المباشر - يُعد بمثابة تأكيد لها ودعم لقواها على المدى البعيد. ذلك أن الموت هو الذي ينظم الحياة، وهو الذي يضع لتجاوزاتها وزخم فيضها الضوابط والحدود. ولعل أبغ دليلاً، يسوقه لنا الكاتب على ذلك، هو حاجة النشاط الجنسي المتجاوز للحد إلى تسخير وتديد طاقة هائلة تحمل بين جنباتها بذور الهلكة والفناء كقوة كامنة في دفعة الحياة نفسها. ومن هنا كان على مبدأ التحريم أن يشيد حواجزه في قلب الرغبة نفسها، وذلك حماية للحياة من التبدد والضياع، إلا أن كل إلزام بالحدود يحمل في داخله إغراءً كامناً بتجاوزها ودعوة غير صريحة بانتهاكها، مثلما يقال في المثل الشائع: "كل ممنوع مرغوب".

وهكذا، يمكن القول بأن غواية التجاوز لا تتعارض مع مبدأ التحريم، بل إنها "تخطأه" و"تتممه"، وفقاً لعبارات الكاتب. أضف إلى ذلك أن هذه الغواية تسمح بعودة الذات الراغبة وتأكيد بقوة بعد مرحلة من الكبت الطويل؛ وهي ذات غير بناءة، على عكس "الكوجيتو" الديكارتي أو الذات المبدعة والخلاقة عند "سارتر". ذلك أنها لا تقيم معرفة موضوعية أو واعية بالوجود ولا تؤسس العلم، ولا تؤكد النظام. بل على العكس من ذلك كله، إنها ليست إلا بذرة أو نقطة ارتكاز لحالات من اللامعرفة، ولكن لحالات في تجاوز مستمر وفي حركة دائبة لا تعرف الثبات أو الاستقرار. ومن ثم، لا يضيء بطاي على أي تجربة وجدانية أو داخلية، سواء أكانت من نمط صوفي أو جنسي - إذ إن كل واحدة منهما تجربة تقوم على ضرب من العشق والفناء في الآخر أو في الوجود الكلي - صفات الصدق والأصالة والجديّة إلا إذا كانت انغماساً أو فناءً في تجربة شمولية؛ وذلك بقدر ما يمثل الكائن الفردي المتناهي فتناً في نسج الوجود الكلي، ويقدر ما يوثق هذا الفتق إلى الرتق والتلاشي في الوحدة الأولية والأبدية لهذا الوجود. وإذا كانت عملية نقض المحرمات تعد من الحالات الوجدانية أو الانفعالية الصرف، فإن التحريم لا يشكل، مع ذلك، نوعاً من العقلانية الخالصة أو الكاملة. فهو بالرغم من انتمائه إلى معايير تقوم على الموضوعية والتساق والنظام، لا يستطيع أن يفلت تماماً من مجال الحس والانفعالات، وذلك بقدر ما يعتمد، في فرض وجوده - السابق بالضرورة على عقلنته - على أحاسيس الرهبة والغزع والقلق، أي الأحاسيس التي تشكل، في قلب التجربة المعيشة، المضمون الفعلي أو العملي لظاهرة القداسة<sup>(١٩)</sup>.



بيد أن انتهاك المحرمات أو التعدي على الحدود ليس، بالرغم من ذلك، مجرد تفرغ لشحنة زائدة من الانفجالات العنيفة، ولا مجرد تخلص من توتر الدفعات الغريزية بطريقة عقوبة أو تلقائية؛ إذ إنه، على النقيض من ذلك، يتطلب بعضاً من الثقافة والتنظيم، ويفترض ضرورياً من القواعد والعقوبات<sup>(١٠)</sup>. ذلك أن عملية التكرار التي يمر بها هذا الانتهاك تفرض عليه نوعاً من تنظيم الممكن أو الفاضل الذي يحرره العنف الملازم له. من ثم، نرى ونفهم كيف تنظم وتبارك شرعة الزواج رغبة النكاح، وكيف تضفي الحرب والمبارزة وقضايا الثأر أشكالا مقننة وتبريرات معقنة على شهوة القتل والتفكيك. كما نرى كيف أصبح انتهاك تحريم قتل النفس في مجال المقدسات "الطقس الديني الأمثل"، كما يقول الكاتب، من خلال طقس الأضحية وتقديم القرابين في الديانات القديمة. ذلك أن طقوس القرابين المروعة تستطيع، بما تمثله من عنف دموي، أن تضع حداً للطابع الآني والمنقطع لوعي الكائن الفردي، وأن تغمره، عبر أجواء من الصمت الرهيب، في محيط من الشمولية الكونية. ويعتقد بطاي أن الصعد أو الشرخ الذي يحدثه انتهاك المحرمات في حياة الكائن الفردي ليذيقه في الآخر ويفنيه في حميمية الوجود الكلي يعد الجسر المشترك الذي يربط بين فعل العشق وفعل التضحية والفداء، ذلك أنه، كما يقول: "إذا كانت التضحية تستبدل بالحياة المنظمة للحيوان التقلصات العمياء لأعضائه"، فإن نشوة العشق "تحرر الأعضاء" وتجعل من "حركة الجسد" فلا يتجاوز الإرادة ويخدش الحياة<sup>(١١)</sup>.

وتبرز عملية الانتهاك في تلازمها مع مبدأ التحريم بصورة واضحة من خلال ظاهرة الزواج الذي ينشأ - كما يقول الكاتب - "بالانتهاك ويضفي عليه الشرعية". ذلك أن الزواج يبدأ عادة بما يشبه "الاغتصاب المشروع"، ويتم، في الأغلب، تحت سمات "الخجل والحياة". إلا أن انتظام العادة وغلبة الألفة سرعان ما ينتهيان بتنظيم الانتهاك نفسه، وتخليصه من شحناته الانفجالية كلها. غير أن أكثر أنواع الانتهاك عنفاً، في نظر بطاي، كانت تتمثل - بلا جدال - في احتفالات وشعائر المجون (Orgie) التي كانت بعض الطوائف الدينية القديمة تمارسها، والتي كانت تصل فيها "الهستيريا" الجماعية إلى الحد الذي تتهدد فيه حياة الممارسين لها. ويرى بطاي في هذه الطقوس، التي كان أتباع الغنوصية يلتجئون إليها في بدايات العهد المسيحي حالة من حالات غياب الوعي الجمعي الذي يشبه وضع "القداسة" في الديانات البدائية التي تقوم على مبدأ المحاشية، والتي يتم فيها الالتحام بين الجماعة والطبيعة بطريقة تكاد تبلغ حد الانصهار التام. أي أن ما كان يتم هنا ليس، بأي حال من الأحوال، ضرباً من التهاكل على المتع والملاذات، وإنما كان نوعاً من الوجد أو الانسحاق "الهستيري"، إن صح هذا التعبير، الذي قد يشبه الزار في الممارسات الشعبية؛ وذلك بغية تجاوز العالم المضي للعلم والنواهي والمحرمات، والرجوع لا إلى نوع من الطبيعة البيهيمية العمياء، كما يظن بعض الباحثين، وإنما إلى نوع من الوحدة الأولية والسكينة الشاملة<sup>(١٢)</sup>.

مهما يكن من أمر، فإن المسيحية، خاصة بعد انتصار حركة الإصلاح والتصويب التي قادها القديس "أغسطين" (٣٥٤ - ٤٣٠م)، وبعد تطهيرها من بقايا المانوية والغنوصية، لم تقبل بمبدأ الانتهاك بوصفه حقيقة مسلماً بها، واستعاضت بمفهوم "الألوهية" (Le Divin) عن مفهوم "القداسة" (Le Sacré) مفرغة بذلك مفهوم "الاتصال" أو الاستمرارية (Continuité) من مضامينه الانفجالية العنيفة ودلالاته الحلولية البحت، لتضمنه معاني متسامية كالمحبة والسماحة، وهو الأمر الذي أدى، في نظر الكاتب، إلى تجاوز مرحلة الانتهاك ومكانتها القديمة نحو رؤية أكثر دعة ومسألة. ومعنى ذلك، أن المسيحية لم تلغ تماماً مفهوم "الاستمرارية"، وإنما نقلته من مستوى الاتحاد الانفعالي بالطبيعة عن طريق الهتك والعنف والموت في صورة المختلفة (تقديم القرابين البشرية أو الحيوانية، الشعائر والطقوس الغيبية للوعي...) إلى مستوى الإيمان المتسامي بالخالق وبعث الأفراد. ولقد ترتب على هذا التحول فقدان مبدأ الانتهاك لقدرته على تحقيق الاتحاد بفكرة الألوهية، وترديه إلى مستوى الرجز وتدنيس القدسات، كما تخض عنه ارتباط العشق والجسد ارتباطاً يرمز، في الأغلب، إلى الشرور والآثام وعالم المعصية والخطيئة<sup>(١٣)</sup>.

بيد أن طرد مبدأ الانتهاك من مجال الطبيعة والدفعات الحيوية للإنسان لا يلغي دوره تماماً، ولا يضع حداً حاسماً لقوته التدميرية، وإنما يربطه بصورة أكثر وضوحاً وبريقاً بعالم اللغة والخيال، وذلك بقدر ما تضفي عليه روعة التصورات الأدبية والفنية جاذبية تتجاوز، إلى حد

كبير، مكانته الفعلية في عالم الواقع. ولعل مؤلفات "ساد" تمثل في هذا الصدد - كما يذهب "سولرز"<sup>(٣٧)</sup> - ردة أو صدعا بالغ العنف في قلب المثالية الديكارتية والعقلانية المادية التي قامت على أسسها فلسفة التنوير. وليس هذا الصدد، في أغلب الظن، إلا نوعا من الارتداد المأساوي المروع لسلبية أو عدمية الرغبة التي عملت على طمسها العقلانية الغربية، مثالية كانت أم مادية، إبان عملية تأسيسها الواكب لقيام المجتمع الليبرالي الحديث<sup>(٣٨)</sup>. وليس من شك، في أن المطبوس أو المكبوت هاهنا ليس إلا الذات الراغبة هي نفسها في دفعاتها العمياء، وفي تعرفها على طبيعتها أو ماهيتها بوصفها ذاتا سلبية وهدامة. بيد أن بروز هذه الذات عند "ساد" في صورة فيض من الطاقة المبددة أو المهذرة لا يحجب كون ثورتها العارمة نوعاً من الصحوة أو اليقظة التي تكشف عن مدى انغلاق نظم القمع والاستبداد على نفسها. ومن هنا يكتسب الشر، في صورته العامة من حيث هو خرق وانتهاك للأعراف وعلاقات القوى المهيمنة، قيمته الإيجابية الهائلة، ألا وهي قدرته اللامتناهية على التحول من قوة انتهاك ودمار إلى قوة ثورية تفتق الوعي وتلهب الخيال وتحرر المستقبل.

من ثم، نفهم كيف تبلغ الرغبة السادية في حداثتها وعنفها إلى الدرجة التي تكتسح فيها كل مفهوم للحواجز والحدود، وكيف تجعل من الشخصية، التي تتجسد فيها، مثال التجاوز وانتهاك المحرمات؛ وذلك إلى الحد الذي لا يقبل فيه "البطل السادي" بأى لون من ألوان المساواة مع ضحيته، طالما أن مايكيله لها من صنوف الويل والعذاب والهوان يحقق له كل ما يطمح إليه من تمجيد ذاته وتأكيد وحدته واستعلائه على كل عرف أو قانون. وليس من شك في أن مثل هذه الشخصية، التي لا تقسم وزناً إلا لسمتها وملذاتها، لا تتراجع أمام أشجع أنواع الجرائم تحقيقاً لنزواتها وإرضاء لشهواتها؛ وهو الأمر الذي يجعل من الجريمة السادية أبغ صورة من صور التجاوز وتبديد الطاقة، وأعتى مظهر من مظاهر الإرادة المتردة والمتجردة من كل وازع أخلاقي أو ديني.

أضف إلى ذلك أن الجريمة، في نظر الشخصية السادية، ليست نوعاً من السلوك الذي يراد به مجرد تحقيق اللذة والمتعة عن طريق العنف والتمرد الأهوج على أعراف المجتمع وقوانينه؛ إذ إن هذه الشخصية تجمع إلى ذلك كل ما يتفق عنه ذهنها وخيالها من ألوان التعذيب والتشكيل إلى الحد الذي تتراوح فيه بين العريضة والفسق والمجون ولا تتورع عن القتل وتدنيس المقدسات. ويضيف "بلانشو"<sup>(٣٩)</sup> إلى ذلك قوله بأن الجريمة السادية لا يجب أن تكون وليدة العاطفة أو الاندفاع الأعمى، وإنما عليها أن تتم بمناى عن كل انفعال وفي رباطة جأش وبرود يدلان على التوحد التام بين إرادة الشر لدى الجاني وبين الأثر التدميري أو التخريبي الذي تحدثه، وذلك بقدر ماتشكل هذه الجريمة ثمرة للإرادة الصلبة وللتصميم لا يكل ولا يلين أمام المستحيل. وربما يرجع ذلك كله إلى كون اللذة الجهنمية، التي يبحث عنها البطل السادي، لا تنطبق بصورة تامة على موضوع بعينه مهما تكن درجة جاذبيته وإغرائه، فهي، في أغلب الظن، لذة مفارقة لموضوعها، متجاوزة له إلى حد التنكر لماهيتها ومواجهة الفناء. ومن ثم، لا يتجاوز الجرم السادي، في النهاية، كونه حلم دمار شامل، مجرد حلم لا يملك عن الانبعاث من خبوه، وهو الأمر الذي يحبس في حدود اللغة والخيال، طالما أن اللذة المطلقة والجريمة المطلقة لا وجود لهما على أرض الواقع<sup>(٤٠)</sup>.

على هذا النحو، يردنا الواقع إلى إشكال التصور ووظيفة الكلام، إذ قبل ظهور "ساد"، كما يذهب الكاتب، كانت الكلمة تشكل سمة الإنسان المتحضر، الذي يعرف كيف يكبت العنف الحقيقي أو يسقطه على الآخر، أى على "الهمجي" أو البدائي، وأضف الأجنبية أو الغريب في البلاد الغربية "بالغة التقدم". ويقول بطاى في هذا المعنى: "إن اللغة، من حيث تعريفها هي تعبير الإنسان المتحضر، أما العنف فصامت"<sup>(٤١)</sup>. إلا أنه منذ بروز الظاهرة السادية على مستوى الكتابة، يصبح خطاب العنف مجرد تكرار أو اجترار لواقع يكتفى بالانبثاق على مستوى الوعي. ومع ذلك، يبقى الموقف السادي مثيراً للدهشة والاستغراب، إذ إن إعطاء الكلمة للجلاد هو، في واقع الأمر، تحصيل حاصل - كما يقال -؛ وذلك بقدر مايقوم الخطاب السادي على منطق السيادة والهيمنة، وهو منطق - كما نعلم - عماده الاستبداد المطلق، وقوامه رفض الحوار والمجادلة؛ وبقدر ما تدفع ظاهرة العنف صاحبها إلى اجتياز المحظور، وتغريه بارتكاب المحظور الذي يرديه، مع ضحيته سواء بسواء، إلى حافة الهاوية.

وقد يفسر بطاى وظيفة الكلمة، حينما تمنح للضحية، بأنها تحقق لها نوعا من الاحتجاج الصاحب على مشروعية العقاب الذى ينزل بها. ولعل منح حق الكلمة للضحية يمثل، فى نظرها، شيئا أعمق من ذلك، وأقرب إلى تأكيد هذه السادية المعكوسة التى تقع عليها فيما يعرف بمازوكية السادى نفسه، حينما نراه يجد قمة لذته وذروة متعته ونشوته فى اعترافات الضحية وسردها اللاهث المتقطع للأهوال التى تعرضت لها، إذ نحن هنا، كما هو الحال فى عالم "نيتشه" الفلسفى، أمام حب "سادى" للألم والعذاب يتيح للبطل "الخارق" أن يتجاوز الطابع المأساوى لهذه الحياة، وذلك بوصف المأساة جزءاً أصيلاً من طبيعتها، وليس مجرد استثناء أو انحراف فى مجراها. بل إن "بلانشو" يذهب إلى أبعد من ذلك، حينما يخبرنا بأن البطل السادى لا يتراجع، بالرغم من ميله الطبيعى إلى إيقاع الأذى بالغير، أمام الذلة والمهانة، ولكن ليس تحت وقع الضرورة الملزمة لوضع المقهورين والمستضعفين، وإنما من منطلق اللذة الخالصة، وإعجابه المريض بمن هم أقوى وأحقق منه. ومن ثم، يصبح خطاب الألم والعذاب فى المؤلف السادى أشبه بنشيد دام يلهج فيه البطل بالثناء على الشر وعلى الإرادة الحديدية التى تحركه وتوجهه<sup>(٢٨)</sup>.

أضف إلى ذلك، أن خطاب العنف قد يستطيع، بما يتضمنه من مبررات لهذا العنف وبما يقدمه من تحليلات لبواعثه وأهدافه، أن يتجاوزه على صعيد الواقع، الأمر الذى يجعل من هذا الخطاب نوعاً من التشدد الذى يقضح خواءه وضرباً من التزديد الذى يكشف آلياته النفسية والخيالية البحت. وربما يكون المقصود منه شئ آخر، كما تذهب "سيمون دى بوفوار"، التى ترى فيه لونا من اللذة المضاعفة على مستوى الوعي نفسه بحيث تنخرط المتعة الحسية والمتعة الذهنية فى نمط واحد<sup>(٢٩)</sup>. ومن المحتمل كذلك أن يكون "ساد" قد أراد بحديث العنف رفع درجة إثارة النفسية إلى مستوى الذروة، وتاجيح إحساسه أو وعيه بالانحراف عن القاعدة الأخلاقية العامة إلى درجة التفتنى بأمجاد الشر ومتعه الفذة. إلا أن الأمر المؤكد، هو اعتقاد بطاى الراسخ بأن الرغبة فى انتهاك المحرمات شعور ينبعث من دخيلة الإنسان ولا يفرض عليه من الخارج<sup>(٣٠)</sup>.

وإذا كانت هذه الرغبة اللامحدودة فى التجاوز، وخرق المحاذير تنبعث، على هذا النحو، من دخيلة الإنسان، فلأنها - من غير شك - وثيقة الصلة بظاهرة القداسة، كما رأيناها عند بطاى، أى فى ارتباطها بدفعات التهديد وفناء الذات بحثاً عن الاندماج، عبر لحظات من الهول والفرع، بالوحدة الأولية للطبيعة والكون؛ ومن ثم بروز هذه الرغبة نفسها، بالنسبة إلى الكاتب، من خلال ظاهرة الشق بشقيه الصوفى والحسى. ولكن علينا - لكى نفهم ذلك، كما ينصحنا بطاى - ألا نضفى دلالة جنسية على ظاهرة الاتحاد الصوفى، كما يفعل عادة أصحاب التحليل النفسى، إذ إن العكس هو الأقرب إلى الصواب فى نظره. ذلك أن الاتحاد الجنسى يستطيع بفضل التماسى الروحى أن يكتسب معنى يتجاوز طابعه الآئى الباهر وواقعه التذنى. ولعل فكرة فناء الذات، أو تجاوزهها بوصفها طبيعة ملازمة للكائن المحدود، هى التى تسمح له، بفضل الرباط الذى يصل الحياة بالموت فى عالم يقوم على المحايثة والاتصال، بتصور العلاقة الحميمة بين الصوفية والجنس؛ وهى علاقة لم تعد تبدو واضحة، على كل حال، منذ القطيعة التى أحدثتها الديانات المتعالية بين القداسة "الخيرة" والقداسة "الشريرة". ويخيل إلى الكاتب أن هذه القطيعة قد أدت إلى انقسام الحياة الجنسية إلى شطرين متعارضين: شطر خيّر ومشروع يرتبط بالتناسل والإنجاب، وشرط سيئ ومكروه يرتبط بالمتعة الخالصة والغواية وعمل الشيطان، وهو الأمر الذى دفع، فى نظر الكاتب، الزاهد أو المتصوف إلى البحث عن خلاصه وسعادته الأبدية فى موات الجسد وفنائه، وفى العزوف التام عن كل مباحج الحياة وملذاتها<sup>(٣١)</sup>.

غير أن موت الجسد، الذى يبحث عنه الزاهد أو المترهب، ليس - فى نظر بطاى - إلا قناعاً يخفى فى ثناياه غواية الجنس والحياة؛ وذلك بقدر ما يمثل الموت نوعاً من تهديد الحياة الفاضلة سواء فى توجيهها إلى الآخر أو إلى الذات<sup>(٣٢)</sup>. ومفاد ذلك أن الصوفى يتأرجح بين نزعتين: نزعة الطبيعية والغريزية نحو الحياة والجنس؛ ونزعة المتسامية التى تلبي حاجته المقابلة إلى العلو والإرتقاء. ولكن إذا كانت الأولى تمثل نداء الحياة وغوايتها بشكل سافر، فإن الأخرى ليست إلا تهالكا على موت، هو فى جوهره ضرب من الحياة الفائضة والممتدة إلى مالا نهاية. من ثم، نفهم كيف يلتقى كل من العاشق والقدیس عند جورج بطاى: العاشق بقدر ماتدفعه رغبة انتهاك

الحدود والمحاذير إلى طرح قضية وجود الإنسان ومعنى خلوده، والقديس بقدر ماتدفعه رغبة تجاوز ذاته الحميمة والأثنية إلى تأسيس الحياة في قلب الموت والفناء.

الموت، إذن، هو الصورة المجازية الكبرى التي يقوم عليها البناء النظرى عند "جورج بطاي"، فهو الذى يلعب فى كتاباته دور "الاستعارة" الأساسية التى تتيح لنا، من جهة، فهم حركة الشمولية الجذرية التى تربط بين دفعة الحياة ودفعة الموت، والتى تتيح لنا، من جهة أخرى، فهم الكثير من مفاهيمه كالهبة والفقد والتجاوز والتبادل العام والمحدود وأهمها - من غير شك - مفهوم الإنفاق.

وليس من شك، فى أن مفهوم الإنفاق (Dépense) يلعب دوراً أيديولوجياً بالغ الأهمية فى أعمال بطاي، وذلك بتقديمه عن طريق صورة الفيز الملائمة له دعامة قوية للأنطولوجيا الأساسية التى تحمل خطاب الاستمرارية والاتصال عند الكاتب. فهو الذى يسمح، على مستوى الخيال النظرى، الذى ينسج لحمية هذه الكتابات، بمد فجوة الرغبة وملء فراغ تقلصاتها-المنقطعة بالضرورة- لتنتهى فى سكتة "الواحد". إلا أن الرغبة، كما يقول "فرانسوا فال"، لا تخضع لمنطق الواحد، وإنما تميل إلى بعثرة موضوعاتها وتفتيتها إلى ما لنهاية، وهو الأمر الذى يفسر لنا تكرار مشهد اللذة والعذاب فى أعمال "ساد" إلى درجة الملالة والنصب. يقول هذا الفيلسوف:

"الجنس ليس الموت - أى هذه الوحدة المتكثلة (هذه الفكرة) التى نتقلنا إلى الجانب الآخر، فيما وراء الجنس والحياة، هناك حيث لا يوجد شئ قابل للإنتاج (حيث لا يقبل شئ بإنتاجه) من أجل جسد أصبح هو نفسه شيئاً - وإنما التناثر من خلال أشياء يوماً مختلفة، حتى ولو كانت متكررة فى تركيبها".<sup>(٣٣)</sup>

ولكن ألا يذكرنا هذا الموت - مرة أخرى - بأسطورة "ثناتوس" عند "فرويد" وبما تشكله من عقبة أبستمولوجية فى هيكل تصورات التحليلية؟ مهما يكن من أمر، لقد حاول محلل معروف<sup>(٣٤)</sup> أن يحل لنا هذه المعضلة التى تقيم الموت فى قلب الحياة، وذلك بصدد فهم فرويد للتناقض القائم بين اللذة والألم عبر ظاهرة المازوكية. وخلاصة ذلك، أن فرويد يحدد نوعين متميزين من اللذة أو قطبين مختلفين لها: الأول يشير إلى لذة عضوية أو دفعية ذات مستوى كمى تقوم على الإثارة وتفرغ جزءاً من الطاقة الفائضة، والثاني يشكل لذة استمتاعية خالصة تميل إلى الثبات والاستقرار، وتمثل ضرباً من التلذذ بالألم. وبهذا الصدد، يربط فرويد أسطورة "ثناتوس" أى دفعة الموت، بحركة الدفعات العضوية نفسها وبطابعها المتكرر فى جنوحه نحو الاستقرار. ويبدو أن فرويد يحاول أن يربط، من خلال هذه الأسطورة، ميل الإنسان الطبيعى إلى تكرار أو إعادة الحالات والأوضاع، التى يمر بها لأول مرة، بقوة كونية متجاوزة للحقل النفسى والحقل الحيوى على السواء. ويبدو أن هذه القوة مiale بطبيعتها إلى العودة بنظام الحياة العضوية من التركيب إلى البساطة، ومن الحركة إلى السكون.

ويرى هذا المحلل نفسه، من جانب آخر، أننا لو قبلنا بأولوية عامل الاعتداء - الذاتى (auto - aggression)، الكون لظاهرة المازوكية الأولية، ذات الارتباط الوثيق بنشأة الجنس، على عامل الاعتداء - على الآخر (hétéro - aggression)، لأمكننا أن نفهم الأولوية التى يحتلها عامل النزوع إلى الصفر - أى إلى "الموت" - على الرغبة فى إبقاء حالة التوتر فى قلب مبدأ اللذة<sup>(٣٥)</sup>. بيد أن هذه الأفكار لاتقتنعنا كثيراً لأنها - كما سبق القول - تولد الموت فى قلب الحياة نفسها. ولعل المحلل "دانيل لاجاش"<sup>(٣٦)</sup> أقرب إلى الصواب حينما يؤكد لنا بأنه ليس هناك انتقال ممكن من العضوى إلى اللاعضوى داخل الاتجاه أو الليل إلى تخفيف حدة التوتر، وإنما - على الأغلب - نوع من "الزوجة" النفسية أو الارتخاء النفسى. ويضيف "لابلائش"<sup>(٣٧)</sup> أن "فرويد" يخطئ، فى هذا الصدد، بين مرحلة الصفر ومستوى الثبات الذى لا علاقة له بالصفر، وذلك لأن حالة الثبات أو الاستقرار العضوى تعمل، بهدف الوصول إلى التوازن، على طرد الإثارة أو الطاقة بقدر ماتعمل على حثها. هذا بالإضافة إلى أن قانون الثبات لايمكن عده من العمليات الأولية التى يعرفها اللاشعور، إذ إنه، فى الأغلب، مجرد آلية للتكيف من أجل المحافظة على الحياة؛ ومن ثم، يجدر ربطه بظهور مرحلة الأنا، المتأخرة نسبياً.

أخيراً وليس آخراً، أليس هذا الموت، الذي يُعنى به بطاى ويجهد نفسه فى استكناه معناه، واستجلاء حقيقته، هو حد الرغبة نفسها وغايتها التى ينتهى عندها سعيها اللاهت المتقطع نحو الإشباع؟ مهما يكن من أمر هذا الموت، وما يتبادر إلى ذهننا من صور الشعاعية المرتبطة به، إنه يظل، بالنسبة إلى كاتبنا، هذه المحاولة المقلقة والمحيرة، التى يخشاها ويرغبها على السواء، للاتصال بالآخر وما يحمله من أسرار المطلق واللامحدود. ولكن إذا كان هذا الموت، الذى يتخيله بطاى مدخلاً إلى الآخر، أو المدخل الوحيد إليه، سواء أكان هذا الآخر معشوقاً أم معبوداً، فإن ذلك لا يمت له إلا بواسطة تجريته الداخلية بالغة الذاتية، التى تتركنا - للأسف - على حافتها الخارجية. ومن ثم، فنحن لانرى فى محاولته المتقاع تلك إلا سعيًا يائساً ومأسوياً على السواء فى سبيل إدراك المستحيل؛ هذا المستحيل الذى يابى الإنسان إلا أن يرقى إليه - واعجباه! - على أكتاف الحياة.

هوامش :

١- جورج بطاى (١٨٩٧ - ١٩٦٢).

تخرج هذا الكاتب من مدرسة الوثائق عام ١٩١٨، وعُين فى عام ١٩٢٢ مديراً للمكتبة الوطنية بباريس. ولقد انضم لفترة وجيزة إلى حلقة السربالين، ثم شرع يهاجم رائدهم "أندريه بروتون" ابتداءً من عام ١٩٢٩. ولقد تأثر بطاى بأفكار نيتشه وهيجل، كما كان يفسره ألكسندر كوييف، وعالم الأنثروبولوجيا مارسيل موس. ولم تتأكد شهرة بطاى إلا بعد بلوغه سن الستين حينما نشرت له ثلاث دور نشر ذاتة الصيت (جالابري ومينوى ويولين) ثلاثة من أعماله السابقة دفعة واحدة. وهى دراسات: "الأدب والشر" و "الجنس" ورواية "زرقاء السماء".

انظر، *Dictionnaire des Littératures*. Sous la direction de Jacques Demougin, Librairie Larousse, 1985, pp. 165-166.

٢ - علم الغاير، هو مايسميه بطاى : *L'hétérologie*، ويرمى الكاتب من تأسيس هذا العلم إلى إدراك ما يخرج عن نطاق الموضوعية والقاء الضوء على ماتسلطه المعرفة المنطقية من حسابها، وينضوى من ثم تحت مظلة "اللامعرفة".

انظر 62 - 61 pp. Georges Bataille, *Oeuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1970.

٣ - المرجع نفسه، الجزء الأول، ص ص ٣٠٢ - ٣١٩.

٤ - المرجع نفسه، الجزء الأول، ص ٣٠٣.

5- Marcel Mauss, *Essai sur le don*. (1923 - 1924), in *Sociologie et Anthropologie*, Paris, P. U.F., 1966.

يضم هذا الكتاب أهم أعمال الأنثروبولوجى "مارسيل موس" مع مقدمة تحليلية لهذه الأعمال بقلم رائد الأنثروبولوجيا الفرنسية المعاصرة "كلود ليفي - شتراوس".

٦- هذه الكلمة من أصل هندي - أمريكى، ويوجه خاص "شينوك". انظر المصدر السابق، ص ص ١٥١ - ١٥٢. ويعرف أحمد أبو زيد هذا المفهوم قائلاً: "يرتكز هذا النظام فى أساسه وفى أبسط مظاهره على أن يقوم الشخص من نوى المكانة والمركز الاجتماعى بتوزيع نوع معين من الأغذية على أقاربه الذين لا يلبثون بعد انتضاء فترة من الزمن أن يردوا إليه هذه الأغذية بعد أن يضيئوا إليها أعداداً أخرى كبيرة قد تصل إلى أضعاف ما أخذوه منه فى الأصل، وكان كثير من العلماء ينظرون إلى هذا النظام على أنه نوع من الإقراض الذى يعود على صاحبه بفوائد مرتفعة. وهذا فهم خاطئ بغير شك، لأن البوتلاتش فى جوهرها نظام اجتماعى وشعائرى يهدف إلى اكتساب مزيد من الشرف والسمعة الطبية وذيوع الصيت عن طريق المنح والإعطاء والمبالغة فى الرد". انظر أحمد أبو زيد: البناء الاجتماعى - مدخل لدراسة المجتمع. الجزء الثانى. الأنساق. دار الكاتب العربى للطباعة والنشر. ١٩٦٧، ص ٢٢٧.

٧ - جورج بطاى، الأعمال الكاملة (المرجع المذكور فى البداية). الجزء الثانى، ص ٣١٠.

8- Georges Bataille, *Théorie de la religion*. Paris, Gallimard, 1973, pp. 17, 84, 95-97. يذهب بطاى إلى أن مفهوم القداسة أو الألوهية فى الديانات البدائية كان يربط بين الإنسان والطبيعة برباط وثيق نظراً لقيام هذا المفهوم أو التصور على مبدأى المحايطة والمشاركة. ولعلنا نذكر أن "لوسيان ليفي - برون" كان يجعل من مبدأ المحايطة أو المشاركة سمة رئيسية من سمات العقلية البدائية أو السحرية. من ثم، فإن فكرة الملو أو "الترنسندانس" (Transcendence) ما كانت تظهر للوجود، كما يقول الكاتب، إلا بعد بروز المفاهيم الثنائية وانقسام مجال القداسة إلى جانب خير وجانب شرير أو جانب أبيض وجانب أسود.

٩- جورج بطاى، الأعمال الكاملة، الجزء الثانى، ص ٣٣٣.

10- Georges Bataille, *L'Erotisme*. Paris, Minuit, 1957, p. 18.

11- R.Barthes, J. - L. Baudry, *Bataille*. Paris, U. G. E. (10/18) p. 43.

12- Georges Bataille, *L'Erotisme*, op.cit., p. 29.

13- Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch*. Paris, Minuit, 1967, p. 92.

14- J. -L.Baudry, "Bataille et la science", in *Bataille*, op. cit., p. 139.

١٥- لايجد "فرانسوا فال" أى ترابط بين مفاهيم القداسة والتحرير والانتهاك، بالرغم من قبوله بوجود قاسم مشترك بين تجربة المشق والقداسة بمعناها القديم القائم على مبدأ المحايطة. ولعله يناقض نفسه فى ذلك. انظر مقال:

François Wahl. "Nu, ou les impasses d'une sortie radicale", in *Bataille*, op. cit., p. 202.

16- Georges Bataille, *L'Erotisme*, p. 43.

١٧ - المرجع نفسه ، ص ٥٦ .

١٨ - المرجع نفسه ، ص ٥٨ - ٧١ .

١٩ - مرة أخرى يعتقد الفيلسوف المعاصر "فرانسوا قال" أن "بطاي" فاته ربط مبدأ التحريم بمنطوقه أو ملفوظه (énoncé) ، أى بنصه من جهة ، وبلفظه (énonciation) من قبل الذات الراجية (وبالضرورة المتخيلة عبر اللغة) من جهة أخرى. أى باختصار ، فى علاقته بقضية اللغة ، وبالدال بوجه خاص فى توليده للمدلولات من غير المرور حتما بتجربة واقعية أو فعلية. ولعل ذلك يرجع فى نظرننا ، بجانب غياب المفاهيم الينويوية للغة عند بطاي ، إلى أنه كان معنيا بتصورات أشبه بانشقاق الذات الراجية ، ومن ثم انفتاح اللغة على الجسد الحى ، وقد يكون فى ذلك نوع من رد الفعل ضد "الكتابة الآلية" التى أولع بها "أندريه بريتون" رائد الحركة السريالية ، والتى بدت وكأنها تقيم التجربة الحية (لاحظ تضخيم دور الطبيعة والدفعات الحيوية عند بطاي) فى قلب اللغة وتوليدها منها بشكل آلى يحد.

انظر مرجع الهامش رقم ١٥ ، ص ٢٣٨.

20- Georges Bataille, *L' Erotisme*, p. 102.

Georges Bataille, *Théorie de la religion*, op. cit., pp. 17-84. : وانظر كذلك : ص ١٢٨

22- Georges Bataille, *L' Erotisme*, p. 132- 137 et p. 142.

23- Philippe Sollers, "L'Acte Bataille", in *Bataille*, op. cit., p. 18.

٢٤ - هذا الصدم الذى تحدته "عدمية" الرغبة فى قلب النسق العقلانى الغربى الحديث يذكر بعمدية الجنون فى قلب التجربة الكلاسيكية للعقل عند "ميشيل فوكو".

انظر دراستنا : محمد على الكردى ، نظرية المعرفة والسلطة عند ميشيل فوكو. دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، ١٩٩٢ ، ص ص ١٥٩ - ٢٤٤ .

25- Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade*. Paris, Minuit, 1963, pp. 44-45.

26- Georges Bataille, *L' Erotisme*, pp. 192- 194.

٢٧ - المرجع نفسه ، ص ٢٠٦ .

28- Maurice Blanchot, , op. cit. , p. 131 .

29- Georges Bataille, *L' Erotisme*, pp. 213 - 215.

٣٠ - المرجع نفسه ، ص ص ٢١٦ - ٢١٧ .

٣١ - المرجع نفسه ، ص ٢٤٦ .

٣٢ - المرجع نفسه ، ص ٢٥٥ و ص ص ٢٧٦ - ٢٨٦ .

33- François Wahl, in *Bataille*, op. cit. , P. 225 .

34- Jean Laplanche, *Vie et mort en psychanalyse*. Paris, Flammarion 1970, pp. 178-198.

٣٥ - المرجع نفسه ، ص ١٨٢ .

٣٦ - المرجع نفسه ، ص ١٨٤ .

٣٧ - المرجع نفسه ، ص ١٩٨ .

## النصوص وسياقاتها: دراسة في الأدبية، الأيديولوجيا والخطاب

### عفاف البطاينة

دراسة النصوص تفرض علينا استخدام مصطلحات الأدبية والسياق والأيديولوجيا والخطاب بتفاوت. وهذه المصطلحات ليست ثابتة الدلالة، بل تتعرض للتحويل وللتغير وللازديجاء حسب الفترات التاريخية المختلفة والبيئات الثقافية المحيطة. وهي خصيصة ارتبطت بالأدب منذ عصوره الأولى وحتى اليوم، وأثرت في تصنيف الأدب وأنواعه ومعايير ولفته وأسلوبه. والوقت الحاضر يشهد انزياحا ملموسا لهذه المفاهيم عن مدلولاتها التقليدية التي نعرفها، والتي ما زالت تؤثر في منظورنا للأدب، وكيفية تحليل مكوناته المختلفة. وهذا البحث يحاول أن يبين هذا التغير أو الانزياح، الذي سيؤثر في منظورنا للغة الأدبية، وللأسلوب الأدبي، وللأدبية بشكل عام. ومما لاشك فيه أن اختلاف المنظور سيقود إلى اختلاف في طرق التحليل، والتصنيف، وفي الأدوات التي توظف لاستخلاص رسالة النص. لذلك، نزع من أن الالتفات إلى سياقات النص المختلفة: سياق القول، وسياق الثقافة، والسياق المرجعي، وتوظيف الخطاب للكشف عن رسالة النص، وربط خطاب النص بالخطابات الأخرى، وموضعها أيديولوجيا ضمن صراع الأيديولوجيات في المجتمع الواحد، أمر لا بد منه، لإيماننا بأن اللغة والأسلوب يوظفان لخدمة أو معارضة الأيديولوجيات الأخرى. وهذا سيقود إلى الكشف عن علاقة الأدب بوصفه خطابا، بالسلطة بوصفها خطابا، بدوره في تثبيت أو تغيير الأنظمة الاجتماعية، وبالتالي السلطات. وكما سيتضح، فإن التفاعل - السلبى أو الإيجابى / الاتفاق أو الاختلاف - بين السلطات، والخطابات، والأيديولوجيات، تؤثر على التفاعل السلبى أو الإيجابى - بين المرسل والمستقبل. ولا نغفل أن هذا المنظور المختلف للنص يستلزم، وكقاعدة تأسيسية، إعادة النظر لعلاقة النص الأدبي بالواقع والثقافة المحيطة. وتقدم في الجزء الأخير من البحث كيفية تحليل الخطاب، التي لا تقتصر على وصف النص، وتحليله، بل تنطلق لتفسير علاقة النص بسياقات أكبر من سياقه الخاص، ليس بالخروج على مكونات النص بل بربط علاقات ما تحمله من شغرات وتراكيب ودلالات وأيديولوجيات بالواقع المحيط.

### أدبية النصوص: اللغة والأسلوب والنوع:

القضية الأولى التي نعرضها هي أننا يمكن أن نحلل النصوص من خلال تحليل الخصائص السياقية والخطابية التي تميزها، والتي تؤثر في تركيب مستويات اللغة المختلفة كالنحو والمعجم والدلالات والتراكيب. فهذه المستويات اللغوية والأسلوبية تختلف نتيجة استجابتها للسياق أولا، وللخطاب ثانيا. وندعي بأن هذه الطريقة في التحليل أكثر فاعلية من غيرها، انطلاقا من أن الطرق التي تؤدي فيها النصوص - الأدبية وغير الأدبية - وظائفها تعتمد بالدرجة الأولى على السياق، ثم على علاقة المتفاعلين: المنتج / الكاتب، بالمستقبل / القارئ، ومواقفهما من التسيب الاجتماعي المحيط والكثير من الدراسات النقدية والأدبية تصر على أن الأدب يخلق سياقه الخاص، أو أنه منفصل عن السياق الواقعي، والبعض يجد في هذا جوهر الفرق بين الأدب وبين أنواع الخطاب الأخرى. لذلك، فلا بد من مناقشة مقولات خيالية الأدب، وسكونية الأدب: أي أنه يقتل في إثارة القراء للقيام بأفعال حقيقية في العالم، لضرورة إعادة فهمها من وجهة نظر محلي الخطاب.

ونقف أولا عند مفهوم السياق الذي نقصده هنا والذي يتغير بتغير مستوى التحليل. ولا يعني ذلك أن نكون انتقائيين في اختيار السياق الذي نوظفه، ولكن تحليل النص بوصفه خطابا، يمر بمراحل متعددة، ولكل مرحلة من التحليل نوظف سياقا مختلفا عن الذي نوظفه في المرحلة السابقة، ومن هنا فإننا نتحدث عن سياقات متعددة وليس عن سياق واحد. وهذه السياقات هي: سياق القول، وسياق الثقافة، وسياق المرجعية<sup>(١)</sup>.

أولا: سياق القول، وهو السياق المباشر الذي يقع فيه الخطاب. وهذا يضم: "المحيط الفيزيائي؛ مواقع المشاركين بعضهم من بعض: واحد لواحد، اثنين يتحدثان وجها لوجه، شخص واحد يتحدث لجمهور كبير، اثنين يتحدثان بالهاتف، عدد من المتحدثين داخل حجرة، أو أي حالة أخرى، والطريقة المستخدمة: كتابة أم شفوية"<sup>(٢)</sup>. وكما نلاحظ فإن سياق القول يمكن أن يتعد إلى

ما لا نهاية له، مما يجعل حصره يبدو للوهلة الأولى بالأمر المستحيل. ولكن سياقات القول يمكن تحديدها ضمن خانات كالتالي:

١- التفريق بين السياق الذي يكون فيه المشاركون في مكان واحد وزمان واحد، والسياق الذي يختلف فيه زمان أو مكان المشاركين. ومن هنا فإن علاقة القارئ المعاصر، بنص شعري من العصر الجاهلي، ستتأثر نتيجة اختلاف السياق، فنضيف للنص ما ليس فيه، ونحذف منه ما قد يكون فيه، نتيجة اختلاف الزمان واللغة والبيئة، أو نتيجة اختلاف مصادر تكوين ومعرفة المتعامل مع النص.

٢- اختلاف الضمائر المستخدمة: ضمير المتكلم، والمخاطب، والغائب، المفرد والجمع، المؤنث والمذكر. فاستخدام الضمائر بتصنيفاتها المختلفة يشير إلى دلالات خطابية تتجاوز دلالاتها النحوية والتركيبية. مثلا، يكون استخدام نحن دليلا على الاتفاق، أو الوحدة، بينما يكون استخدام ضمير أنا دليلا على الاختلاف أو المارقة أو الذاتية. أو أن استخدام الأنا دليل على أهمية الفرد بينما استخدام نحن دليل على أهمية الجماعة. إلخ من تأويلات. ولهذا الاختلاف في استخدام الضمائر، وأحادية الأصوات أو تعددها، أهمية كبيرة في الأعمال الأدبية، خصوصا في أساليب السرد والقص، في الأعمال الروائية والقصصية، مما لا بد من توظيفه في أثناء التحليل.

٣- رمزية المكان ودورها الاجتماعي: فكل مكان لا ينظر إليه باعتباره وحدة منفصلة قائمة بذاتها، وإنما بوصفه ممثلا لنظام أو لقانون أو لهيئة معينة، يتبع أعرافا وتقاليد لا يجوز الخروج عليها. فالمسجد مثلا له مكانة وقيمة دينية تفوق قيمته مكانا. ومركز الشرطة لا ينظر إليه بوصفه مكانا وإنما بوصفه تابعا لقوانين الدولة. وكذلك المحكمة، والمنزل، وغرفة الدرس، والشارع، وقاعة البرلمان... إلخ. فالفرد حين يتحدث لضابط الشرطة داخل البناء الحكومي، يتبع الأعراف والتقاليد التي يفرضها المكان، ويبتعد عن محظورات يفرضها المكان أيضا. ولهذا التقاليد أو الأعراف تأثير على لغة وأسلوب وسلوك الفرد، مما لا يمكن تجاوزه. وبما أن المكان من المكونات الأساسية للأعمال الأدبية على اختلاف أنواعها، وبما أن التقاليد التي تحكم تعاملنا مع المكان في حياتنا الاجتماعية الواقعية هي التي تحكم سلوك ولغة وأساليب الشخصيات في الأعمال الأدبية، فإن الصلة بين الواقع والعمل الأدبي بحاجة لإعادة نظر، لأن تلك الصلة، هي التي تجعلنا نرفض حديث شخصية غير مثقفة بلغة فصيحة، على سبيل المثال، في الأعمال الأدبية، وهي التي تفرض على الخادمة لغة وأسلوبا يختلفان عن لغة وأسلوب سيدها، وهي التي تفرض على الطفل لفته وأسلوبه... إلخ.

٤- رمزية الفرد: وهي شبيهة برمزية المكان. فالشخصيات التي نتعامل معها في حياتنا الواقعية، كشيخ المسجد، ومدير الجامعة، والوزير، والبايع، والسائق، والأم، والأب... إلخ، غير منفصلة عن الدور الاجتماعي الذي تمثله. وسلوك الشخصية يتأثر بموقعها الاجتماعي وبدورها الذي تمثله. وهناك تقاليد وأعراف تفرض على الشخصية وعلى المتعاملين معها، وهذه الأعراف والتقاليد تتأثر بالمكان. فتعامل الوزير مع زوجته يختلف عن تعامله مع الوزراء، وتعامله مع هؤلاء مختلف عن تعامله مع السائق، وكذلك تعامل الزوجة مع زوجها الوزير، أو السائق مع الوزير. والأعراف والتقاليد الخاصة بالشخصيات والمكان تلتقي وتختلف حسب طبيعة التكوين الاجتماعي. ومرة أخرى تحكم هذه الأعراف والتقاليد الاجتماعية علاقات الشخصيات في العمل الأدبي، ولا بد إذن من ربط العمل الأدبي بالواقع. وقد تخرج الشخصيات عن التقاليد والأعراف خاصة برمزية المكان ورمزية الفرد لأغراض توظف فنيا أو أيديولوجيا أو خطابيا، ولكن واقع المجتمع هو الذي يحددها على أنها خروج. ولا نفعل هنا أن ما يعد خروجا على تلك التقاليد والأعراف في مجتمع ما، يعد طبيعيا ومألوفًا في مجتمع آخر، مما يقودنا للحديث عن السياق الثاني: السياق الثقافي.

ثانيا: السياق الثقافي. ويشمل شبكة التقاليد الاجتماعية والاقتصادية والمؤسسية التي تحكم الثقافة الواحدة، خصوصا عندما تتدخل هذه سياقات أقوال معينة، وتؤثر في تشكيل الخطاب المنتج ضمنها. والتفريق بين سياق القول والسياق الثقافي يصبح ضروريا في ظل المقولات النقدية والأدبية التي تتحدث عن سياق غير واقعي، أو سياق خاص بالعمل الأدبي. فكل خطاب -والعمل أدبي خطاب أو جزء من خطاب- له سياق ثقافي يمكن أن يدرس تأثيره على التركيب اللغوي، وأساليب التعبير خاصة بالنص كوسيلة من وسائل التأويل. وكما سيتضح من حديثنا عن الأيديولوجيا، وعن مراحل تحليل الخطاب، فإن اللغة والأسلوب يوظفان لخدمة أيديولوجيا



النص، وبالتالي لمعارضة أو مساندة أيديولوجيا خارج النص. والمقارنة بين ما هو تقليدي وعرفي في السياق الثقافي - اجتماعيا واقتصاديا ومؤسستيا - وبين ما هو متفق معها، أو خارج عليها، داخل النص، ستكشف عن علاقة خطاب العمل الأدبي بالخطابات الأخرى داخل المجتمع الواحد.

ثالثا: سياق المرجعية. وهو الخاص بالموضوع أو الفكرة التي يعالجها النص. ويرتبط سياق المرجعية بطبيعة اللغة الإنسانية التي تتميز، بالمقارنة مع لغة الحيوانات أو الأطفال، بقدر كبير من الحرية، تسمح لها بالإحالة إلى كيوتونات: أفكار وموضوعات وشخصيات، خارج سياق القول وسياق الثقافة. فبينما نجد أن لغة الأطفال تتحدث عن أشياء موجودة معهم، وفي حدود بصرهم، نجد أن لغة الناضجين تشير باستمرار إلى أشياء خارج محيطنا السياقي والثقافي، وهذا ما يسمى بالإزاحة التعبيرية، أي الإشارة إلى أحداث وأشياء خارجة عن حدود زمان ومكان القول المباشر، كأن نتحدث شخصية عن أجواء شوارع باريس وهي في شارع في عمان، فهناك انفصال بين سياق القول: شارع في عمان، وسياق المرجعية: أجواء شوارع باريس. وقد يلتقي السياق المرجعي والسياق القول، وذلك حين تستخدم اللغة لشرح تجربة داخل العمل أو حين تستخدم للتعليق على شيء حاضر. ولكنهما أيضا يفترقان خصوصا في الخطابات المكتوبة، حيث نجد أن سياقات المرجعية بعيدة عن السياقات الحقيقية، وهذا ما يسمى بالإزاحة السياقية التي تعد مطلبا ضروريا من متطلبات الخطابات الأدبية.

وعلى أن نذكر طبيعة العلاقة بين السياق المرجعي والسياق الثقافي وسياق القول. فبينما تشير الخطابات الواقعية إلى شخصيات، وأحداث، ووقائع، ونشاطات، موجودة في المجتمع، أو وجدت في وقت مضى، على وجه الحقيقة، تشير الخطابات الخيالية - الأدبية - إلى مثل تلك الكيوتونات كما هي، أو تضيف إليها من الأحداث والشخصيات والأماكن ما قد لا تكون حقيقية، أو ما لم يقع على الحقيقة. وهذه العناصر ذات البعد الخيالي غير الحقيقي - إما أن تكون متشابهة مع النماذج الموجودة في السياق الثقافي، وإما أن تكون مختلفة معها. وحين يقدم العمل نماذج أو عناصر غريبة عن السياق الثقافي، ولكنها ليست غريبة عن السياق المرجعي، كالشخصيات غير السوية - نفسيا أو اجتماعيا - من مثل المجانين، والموسم، والشاذ، يتحقق ما يسمى بالغربة أو التغريب. وكما يقول فاوولر: "الغربة هي استخدام تكتيك معين يجبرنا على الرؤية، أن نكون نقديين (انتقائيين)".<sup>(7)</sup> فالكاتب إذن يخرج عن السياق الثقافي بقصد تحفيز القارئ نقديا.

وإن كان الهدف من التغريب هو أن نصبح قادرين على رؤية الأشياء رؤية نقدية، أو رؤية غير مبرمجة اجتماعيا، وتم استخدام شخصيات أو نماذج خارجة عن النماذج الاجتماعية الحقيقية لتحقيق الغربة، فإن ذلك يؤكد ارتباط أكثر أنواع الأدب خيالية بالواقع، حتى وإن بدا لنا أنهما مختلفان. وهذا الاختلاف ليس جوهريا وإنما هو ظاهري. كما أن لجوء كاتب لمثل هذه العناصر مرتبط بالباشرة أو اللامباشرة في نقل رؤيته داخل العمل الأدبي، وهي مرتبطة إلى حد بعيد بمدى اتفاق أو اختلاف أيديولوجية النص، مع أيديولوجية السلطة/السلطات المسيطرة.

وقبل أن نعرض للأيديولوجيا وللخطاب، نود التوقف عند الفصل بين اللغة الأدبية الشعرية - والأسلوب الأدبي، وبين اللغة الاجتماعية المعيارية/العلمية - والأساليب التليغية، وكيف أثر ذلك في تقييد مفهوم الأدبية حتى الستينيات من هذا القرن.

### اللغة الأدبية والأسلوب الأدبي مقابل اللغة المعيارية وأساليب التليغ

يقول فاوولر في تحديده للأسلوب: "إننا نتعرف على الأسلوب لأنه يبرز بطريقة ما"<sup>(8)</sup>. فنحن نلاحظ الأشياء، سواء في الحياة اليومية أو في الأزياء أو في أسلوب الحديث وغيرها، لأنها "موسومة" بالمقارنة مع طرق أكثر اعتيادية أو أكثر التزاما بالقاعدة. لهذا، فإن خروج لاعب عن القوانين التي تحكم رياضة كرة القدم ستشدد الانتباه، بينما الالتزام بتلك القوانين هو الشيء الاعتيادي. وكذلك الأسلوب، فإنه أيضا يصبح موسوما إذا كسر أو خرج على بعض القوانين المتعارف عليها أو التقاليد المعترف بها. وفكرة انحراف الأسلوب هذه من القضايا التي حظيت باهتمام دارسي لغة وأساليب النصوص الأدبية، ونتج عنها تطبيقات كثيرة تبين كيف أن الاستخدام اللغوي داخل النصوص الأدبية يختلف عن الاستخدام اللغوي خارج السياق الأدبي، وأصبح الأسلوب مرتبطا بالانحراف إلى حد كبير<sup>(9)</sup>.

وفي مجال الأساليب الأدبية، يعرف "العادي" أو المؤلف Normal بأنه هو الأكثر استخداماً إحصائياً. واللغة المستخدمة بكثرة هي الاستخدامات المتوقعة؛ لذلك، فإنما أن اللغة الأدبية تلجأ إلى عناصر غير عادية وغير متوقعة مثل الاستعارات والمجازات والتشبيه، وإما أن عدم التوقع سينتج عن نص منظم بطريقة تجعله يبدو منحرفاً عن الاستخدام العادي.

وتعود جذور هذا المفهوم للأسلوب إلى نظريات الروس الشكليين والتشكيكيين من مثل: Shklovsky و Jakobson و Havranek و Mukarovsky الذين أصروا على الفصل بين اللغة الشعرية أو الأدبية واللغة العملية أو العيانية التي طورت في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين. ومن القضايا المحورية لكيفية عمل الأسلوب عند هؤلاء قضية أمامية القول Foregrounding والأتمتة Automatisation<sup>(١)</sup>. "والمقصود بالأتمتة استخدام وسائل لغوية معينة - منفصلة أو متصلة - لماسبتها لغرض تعبيرى معين. ومعنى ذلك أن الاستخدام نفسه لا يلفت الانتباه... وفي المقابل فإن الأمامية هي استخدام وسائل لغوية بطريقة معينة تجعل هذا الاستخدام نفسه جذاباً للاهتمام وينظر إليه وكأنه غير مؤلف، خال من الأتمتة"<sup>(٢)</sup>.

وفي مقالة كلاسيكية نشرها موكاروفسكي Mukarovsky عام ١٩٣٢، جادل بأن اللغة الشعرية تهدف إلى "الأمامية" أو قمة جذب الانتباه، أي "التحريف الجمالي المتعمد للمكونات اللغوية". وبالنسبة له "فإن تحريف العادي (المؤلف) ... هو جوهر الشعر". كما أن موكاروفسكي يبطل استنتاج Havranek عن أمامية القول ليجادل بأن اللغة الشعرية لا تتواصل بنفس الطريقة المناسبة للغة العادية، وأن هدفها الرئيسي هو الإحالة على نفسها وأن تبلغ بالدرجة الأولى نفسها: "اللغة الشعرية لا توظف لخدمة التبليغ ولكن لتجعل في المقدمة فعل التعبير، فعل الكلام نفسه"<sup>(٣)</sup>.

ومن العقبات الرئيسية في تحديد مفهوم الأمامية، مشكلة تحديد وقياس ما هو متوقع/مؤلف، وبالتالي كيفية عمل هذا المفهوم. والباحث الذي يقوم بتحليل أسلوبى قد يستطيع رصد الانحرافات في قصيدة، أو نص قصير، ولكنه سيجد صعوبة كبيرة في رصد الانحرافات في النصوص الطويلة من مثل الرواية. بالإضافة إلى أن "تحديد العادي سيكون انطباعياً"<sup>(٤)</sup>، وتحديد الانحراف سيختلف من متعامل مع النصوص لآخر، حسب معرفة كل شخص باللغة والاستخدامات. وقد قادت محاولة تعريف اللغة الأدبية أو اللغة الشعرية، وما يميزها عن غيرها من مثل اللغة العلمية أو اللغة العيانية، إلى ظهور نظرية "الخروج"، التي تنص على أن اللغة الأدبية تتجاوز تخرج على - أساليب الاستخدام اللغوي والتراكيب المألوفة، وأن هذا الخروج هو الذي يعطي اللغة الأدبية خصوصيتها، وهو الذي يؤثر بالتالي في القارئ. والنظرية لا تحدد كيفية قياس هذا الخروج، ولا تحدد ما هو مؤلف. كما أنها لا تحدد إن كان المؤلف يحدد من خلال النص الواحد، أو النوع الواحد، أو عن طريق كاتب، أو مدرسة، أو مرحلة. كما أنها لا تحدد مستوى الخروج: فهل هو صوتي، أم معجمي، أم دلالي، أم نحوي، أم خطابي... الخ. ولا تحدد إن كان الخروج على أحد هذه المستويات هو خروجاً حقيقياً، أم لاس. والمشكلة الأكبر التي واجهتها هي: إن كان مقياس اللغة الأدبية أو الشعرية هو الخروج، فأين يقع النص الذي كان يتميز بالخروج على ما هو مؤلف في عصر سابق، لكنه يتوافق مع المؤلف في العصر الحديث؟ والسؤال الأهم: ما موقع المستقبل والرسالة في كل هذا؟ هذه أسئلة لم تجب عنها مثل هذه النظريات.

وقد أشار كل من Sinclair<sup>(٥)</sup> و Halliday<sup>(٦)</sup> إلى أن غير المؤلف هو الانزياح Deflection وليس الخروج Deviation كما ظنه أو تعامل معه البعض. ويمكن تعريفه بأنه تركيب يضم جزئيات أو عناصر ليست في ترتيبها الطبيعي؛ مما يعني أنه لا يوجد خروج نحوي أو كسر لقاعدة، وأن الأمر مجرد انزياح طفيف عن التسلسل المتوقع، يوظف لوسم اللغة أسلوبياً. فمثلاً، تقديم الجار والمجرور في قولنا: "في حزيران سأسافر إلى لندن"، مقارنة مع الترتيب الأكثر اعتيادية في قولنا: "سأسافر إلى لندن في شهر حزيران"، لا يعني أن الموقلة الأولى خارجة على الترتيب، ولكنها منزاحة، وموسومة أسلوبياً فقط.

وهذه النظريات تحيل سر فاعلية اللغة الأدبية والأسلوب الأدبي إلى الغرابة، أو الشذوذ، أو الانحراف، أو الانزياح، وتتناسى أن أدبية الأسلوب وأدبية اللغة لا تنتج في كثير من الحالات عن هذه المنعطيات، وإنما عن الالتزام بما هو عادي/مؤلف، وبالتالي فإنها تعجز عن تفسير أدبية كثير

من النصوص التي التزمت بالتقاليد المتبعة لغويا وأسلوبيا. ومثل هذا العجز عن التفسير لهو دليل على الحاجة إلى تعديل النظرية. ففكرة الغرابية أو الانحراف، واستخدامهما لوسم النص أسلوبيا، ليست ذات أهمية إلا إذا ربطناها بالسياق، وبالمشاركين في إنتاج واستقبال النص، وظروف التفاعل بينهما.

ولقد تنبه عدد من الباحثين إلى تعقيد موضوع المألوف من مثل رفاتير Riffaterre<sup>(١٦)</sup> وHalliday<sup>(١٧)</sup>، وأشاروا إلى وجود قواعد مبنية داخل السياق الأسلوبى الذي تستخدم فيه اللغة، تكون هي المألوف أو العادي. وبكلمات أخرى، فإن الأسلوب ينتج عن المغايرة بين الوسائل الأسلوبية الممكن إدراكها حسيا أو عقليا، وبين القوانين المبنية داخل لغة العمل كاملا. فالانحراف الذى يوصف من خلال علاقته بـ (أ) نظام مألوف موجود داخل النص وبـ (ب) نظام غائب عن النص.

وعلى سبيل المثال، فإننا لو قرأنا نصا يعتمد في معظمه على أسلوب المبني للمجهول، أو في بنائه على استخدام الجملة الاسمية أو الفعلية، أو أن الجملة فيه تبدأ بالظرف، وغيرها من الأساليب، فإن هذا يسمى بالسياق الأكبر Macro-Context. وإن وجدنا أن فقرة معينة داخل النص تتبع أسلوبا مختلفا، كأن يستخدم الفاعل بدلا من المبني للمجهول، أو أن تكون الجملة فعلية في هذا الجزء بينما هي اسمية في بقية النص، أو أن تكون فقرة من الجمل إنشائية في نص معظمه جمل إخبارية، فإن هذا يسمى بالانحراف الداخلي، أو السياق الأصغر Micro-Context. وأى من هذه الأساليب ليس خروجاً على النظام اللغوي العام، ولكنه انحراف أو انزياح عن السياق الأكبر للنص ذاته.

وعلى سبيل المثال، فلننظر إلى [الآيات ١-١٤] من سورة التكوين، حيث يقول عز وجل: ﴿إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ وَإِذَا النُّجُومُ انْكَدَرَتْ وَإِذَا الْجِبَالُ سُيِّرَتْ وَإِذَا الْعُشَارُ عَطِلَتْ وَإِذَا الْوُحُوشُ حُشِرَتْ وَإِذَا الْبِحَارُ سُجِّرَتْ وَإِذَا النُّفُوسُ سُجِرَتْ وَإِذَا الْخِطَابُ نَدَّتْ وَإِذَا الْجَبَابِلُ هَفَّتْ وَإِذَا الْعِشَابُ عْثَرَتْ وَإِذَا الْغُلَىٰ شَصَرَتْ وَإِذَا نَخْلٌ لَّيَتْ وَأَوْبَرَتْ وَإِذَا الْبُيُوتُ هَارَتْ وَإِذَا السَّمَاءُ كُشِطَتْ وَإِذَا الْجِبَالُ ذُبُورَتْ وَإِذَا الْعُشَابُ عْثَرَتْ وَإِذَا الْغُلَىٰ شَصَرَتْ وَإِذَا نَخْلٌ لَّيَتْ وَأَوْبَرَتْ وَإِذَا الْبُيُوتُ هَارَتْ﴾ نجد أن معظم الآيات في هذه السورة قد اتبعت أسلوب الشرط باستخدام الأداة إذا، ثم اسم الشرط، ثم الفعل الماضي المبني للمجهول. وهذا الترتيب البنائي للجملة هو النظام الداخلي الذي يحكم الجمل وبالتالي النص: السياق الأكبر. ونجد أن بعض الآيات خالفت هذا الترتيب أو النظام مثل [الآيتين ٩، ١٤]، وكونت السياق الأصغر، الذي خالف نظام السياق الأكبر، لكنه لم يخرج على النظام اللغوي العام. فالأسلوبان: الأول والثاني، من الأساليب المألوفة في اللغة العربية. والقارئ للسورة يصبح متألّفا مع أسلوب الشرط، ويتوقع أن يكون هو الأسلوب المتبع في بقية السورة. لكنه حين يصل إلى الآيات التي تخالف ما يتوقعه، فإنها تترك في نفسه أثرا: صوتيا ودلاليا وتأويليا، يؤثر في الوظائف التي يؤديها هذا التركيب المختلف. وكما يتضح من هذا المثال فإن النص الواحد يحتمل تعدد الأساليب، وأننا لا نستطيع الحديث عن أسلوب واحد داخل النص الواحد، وإنما عن عدة أساليب، تقيم علاقات فيما بينها داخل النص الواحد، وأن التفاعل الناتج عن علاقات هذه الأساليب بعضها ببعض هو ما يؤثر في عملية الاستقبال.

وقد ذهب فريق للتعامل مع الأسلوب على أنه وسيلة للزخرفة، وعدوه عاملا إضافيا لا يؤثر في المعنى المقصود أو المرسل<sup>(١٨)</sup>. وهذه المجموعة ترى في الأسلوب وظيفة واحدة، هي تأكيد الرسالة ليس إلا. فالأسلوب بالنسبة لهم هو إضافة، لا يغير من معنى القول، فإذا تغير ترتيب المفردات في الجملة، فإن المعنى لن يتغير بالضرورة. ومن هذا المنطلق، يصبح الاختلاف في النمط اللغوي ليس إلا تزيينا، وعليه، فإن الأسلوب لا يضيف شيئا للنص إلا التأكيد على المضمون. ونتجت عن هذه النظرة مقولة "اللغة تعبر والأسلوب يؤكد"<sup>(١٩)</sup>. وبينما تصدق هذه المقولة على الجملة المنعزلة، التي لا تنتمي لنص محدد، ولا تقوم بتأدية وظيفة داخل سياق النص، فإنها لا تصلح لتفسير اختلاف الأساليب داخل النص الواحد.

وما يلاحظ على هذه النظريات جميعا، وإن لم تصرح به، هو النظر للأسلوب بكونه علاقيا. فالأسلوب لا يتحدد بالرجوع إلى المضمون، أو نمط محايد واحد، أو لتركيبة لغوي، أو

لسياق ثابت، ولكن بالرجوع إلى بناء علاقتي ينتج سلسلة مترابطة من التأثيرات ضمن كل بعد، وهذا ما تركز عليه تحليلات الخطاب. لذلك، فإن نظريات الأسلوب بوصفه انحرافاً، أو الأسلوب بوصفه زخرفة لا تنفي. وبالمقابل، فإن وصف الأسلوب يمكن أن يتحقق إذا تمكنا من التعرف على التقاليد السياقية خاصة بالنص، والتقاليد المرتبطة بالنوع. وهذا لا يعني أن الكاتب غير قادر على خلق أسلوبه الخاص، أو أساليبه خاصة، ولكن يعني أن التقاليد التأسيسية للنوع تقيد مجموعة العناصر الممكن توافقها في نص ما. وبالمطبع، فإن القيود تختلف باختلاف نوع الكتابة، واختلاف الخطاب. وحين ننظر لهذه في سياق التقاليد والعادات النصية التي تحدث عنها تودوروف عام ١٩٧٣ في حديثه عن الأدب والأسلوب، نجد أن "نوع خطاب معين يتضح من خلال قائمة القوانين التي يجب عليه اتباعها. فالسونيته، على سبيل المثال، تتميز بتقيد إضافي على وزنها وقافيتها. والخطاب العلمي كقاعدة يمنع استخدام الفعل بصيغة المتكلم أو المخاطب... وقد أصبح من البديهي أنه لا يوجد قاسم مشترك عام لكل أنواع الإنتاج الأدبي... كل نوع من الخطاب يشار إليه عادة بوصفه أدباً، يتضمن صلة غير أدبية، تشبهه أكثر مما تشبهه بعض الخطابات الأدبية الأخرى"<sup>(١٧)</sup>. وهذا يعني أننا نستطيع تحليل النصوص الأدبية وغير الأدبية مستخدمين تحليل الخطاب، لنوضح تأثير تقاليد النوع وتقاليد الخطاب فيها لغوياً وأسلوبياً.

وكما هو واضح من هذه اللوحة السريعة، فإن معظم النظريات وجهت اهتمامها للغة الأدبية- الشعرية- وتجاهلت اللغة الاجتماعية- التبليغية/المعارية/العلمية- أو لكن أكثر دقة، اهتمت باستخدام اللغة في مجال الأدب، وتجاهلت استخدام اللغة في المجالات الأخرى، وكانت النتيجة أن حدث فصل بين الاستخدامين. ولم يقف الفصل عند هذا الحد، بل تجاوزه للفصل بين أنواع أدبية وأخرى غير أدبية، ثم الفصل بين الخطاب الأدبي والخطابات الأخرى، مما ساعد في تأكيد الفصل بين الأدب والواقع. وقد نبه تودوروف في مقالته السابقة، إلى أن الفصل بين الأدب وغير الأدب يمكن أن يستبدل بـ "نماذج لأنواع الخطاب المختلفة". فهناك تقاليد منتظمة في استخدام اللغة ضمن عدة سياقات ومواقف. وإذا كانت الاختلافات الأسلوبية في النصوص تؤخذ بعين الاعتبار، فإن أحد أهم العوامل التأسيسية ستكون وظائف هذه الشفرات والتقاليد واستخدام اللغة لتتناسب معها أو لتختلف معها. وإذا ما أخذنا أيضاً أن قارئ النص يضيف عليه من خبراته ومعرفته، فإن المعنى الذي يخلقه القارئ نتيجة تعامله مع نوع أدبي، أو نوع غير أدبي، إنما يشير إلى وجود توقعات سابقة لديه، ومن هنا تبرز أهمية دراسة توقعات القارئ نوعياً، وأهمية إدراك الكاتب لهذه التوقعات.

فمثلاً، حين نتحدث عن الرواية، أو عن القصة القصيرة، أو عن السيرة الذاتية، فإن القارئ وقبل أن يبدأ بالتعرف على النص، تكون لديه توقعات ناتجة عن التقاليد المتبعة في كتابة هذه الأنواع: قارئ الرواية يتوقع وجود عناصر تختلف عما يتوقعه قارئ المسرحية أو قارئ القصة القصيرة أو القصيدة. وهذه التقاليد يتم التعبير عنها من خلال توظيف اللغة، الذي يختلف من نص لآخر نتيجة هذه التقاليد. وهذا الاختلاف في التقاليد هو الذي يخلق اختلاف اللغة المستخدمة في القصيدة، عن لغة الرواية، عن لغة التقرير العلمي، عن لغة البحث اللغوي، عن لغة النشرة الجوية، عن لغة القصة القصيرة، عن لغة الدعاية التلفازية، عن لغة خطبة الجمعة... إلخ. وبما أن أساليب كتابة النصوص محكومة بالتقاليد فإن أساليب قراءة النصوص لا بد أن تكون متأثرة بتلك التقاليد أيضاً.

كما أنه من الضروري أن نميز بين التعامل مع اللغة نصاً، وبين التعامل معها خطاباً. "فدراسة اللغة نصاً يستلزم دراسة كل الوحدات التبليغية المتماسكة من حيث التركيب البنائي والدلالي، والذي يمكن أن يكون مكتوباً أو شفوياً. وإلى حد ما، فالنصوص يمكن اعتبارها وسيلة لنقل الخطاب... أما الخطاب فهو العملية المعقدة من التفاعل اللغوي بين المتحدثين والمستقبلين للنص"<sup>(١٨)</sup>. لذلك، فإن دراسة اللغة خطاباً تستوجب الاهتمام بمواقع المشاركين في تبليغ المعلومات، والتأثير الذي ينجزونه من خلال النص، والسياقات التي يؤدي ضمنها الخطاب. أو كما يقول Fairclough: "عندما ننظر لغة بوصفها خطاباً وممارسة اجتماعية، فإن الواحد منا يلزم نفسه ليس فقط بتحليل النص، ولا بتحليل عمليات الإنتاج والتلقي، ولكن بتحليل العلاقات بين النص، والإجراءات، وظروفها الاجتماعية المتعلقة بظروف السياق الموقفى المباشر، والمتعلقة

بالظروف الأبعد خاصة بالتراكيب الاجتماعية والمؤسسية<sup>(١٨)</sup>. وهذه العناصر غير اللغوية عادة ما تنعكس من خلال بناء الجمل، وبالتالي النص الذي يصدر. أو أن الوحدات اللغوية تستجيب لوظائف الخطاب، فتوفر وسائل التعبير الشخصي، والعلائقي بين الأفراد، والارتباط بالسياق، المتحققة جميعا من خلال الخطاب.

ونأتي إلى مصطلح "الأدبية". ونبدأ بالإشارة إلى أن صفة الأدبية لا تقتصر على الأنواع التي تذكر عادة بصفتها أدب، من مثل القصة والرواية والقصيدة والمسرحية وغيرها، مما هو متفق عليه، وإنما الأدبية صفة يمكن أن نطلقها على نصوص أخرى، من مثل الخطاب السياسي والدعاية التلفزيونية والنشرة الجوية والحديث اليومي. وتحديد ما إذا كان النص أدبيا أم لا، لا يرتبط برأينا فيما إذا كان ينتمي لإحدى تلك الأنواع أم لا، وإنما بمدى موافقة النص لتقاليد النوع الذي ينتمي إليه ومدى تحقيقه للأغراض التبليغية والأيدولوجية والخطابية المستهدفة. ومن هنا فإن الخطاب السياسي، أو الدعاية، أو أي نوع كتابي آخر يصبح أدبيا إذا ما التزم بتقاليد نوعه أولا، وإذا حقق من خلال ذلك النوع أهدافه ثانيا. ولعل ما يدفعنا لهذا الرأي هو أن الكثير من الخصائص التي اعتاد النقد أن يجعلها من خصائص الأدب نجدها في نصوص لا تنتمي إلى هذا النوع. فمثلا استخدام المجاز، والاستعارة، والكنية، والبديع بأنواعه، والغموض، والإيقاع، وغيرها من الخصائص، نجدها كثيرة الاستخدام في النصوص التي لا تعد أدبية. كما أن التأثير الذي تخلقه النصوص للنظور إليها بوصفها أدبا، من قبل بعض النقاد، يمكن أن تخلقه كتابات أخرى، يراها النقاد غير أدبية.

وقد يرى البعض في هذه النظرة تعقيدا أو خروجا عن المصطلح الشائع. وهذا صحيح إلى حد ما، خصوصا إذا تعاملنا مع مصطلح الأدبية القائم، وكأنه لا يشكل عقبة للقارئ أو المؤلف أو الناقد. والحقيقة أن مصطلح الأدب لم يثبت على حال منذ وجد، سواء في الثقافة العربية أو الثقافات الأخرى. إذ يتغير من عصر لآخر، ومن بيئة لأخرى. وتحول المفهوم يضع أمامنا عقبة كبيرة في كيفية التعامل مع نصوص كانت خارج إطار الأدبية في مرحلتها التاريخية، ولكنها تدخل ضمن الأدبية الحديثة، نتيجة تغير مدلول المصطلح، والعكس صحيح.

ففي فترات تاريخية سابقة كانت الأعمال التي تكثر من استخدام البديع هي الأكثر قبولا، بغض النظر عن الظروف التي قادت إلى هذا التفضيل، فهل نحكم على تلك الأعمال بأنها غير أدبية نتيجة تغير المعايير النقدية؟ ثم ماذا عن الاختلاف الثقافي والسياسي والاجتماعي الذي مر به العالم العربي، والذي أثر فيها يمكن اعتباره أدبا وما يخرج عن ذلك؟ فبينما نجد أن الغزل العذري من الموضوعات التي لا تخالف القيم الثقافية إلى حد كبير وعبر مراحل تاريخية مختلفة - نجد أن غزل الغلمان أو الغزل الصريح يُعد خروجاً على القيم السائدة في فترات أخرى؛ فهل نحاكم الأدب حسب المعايير النقدية فقط؟ أم أن المعايير غير النقدية، من مثل القيم الاجتماعية والدينية والسياسية تؤثر في قبول ورفض بعض الأعمال، حتى وإن كانت تتفق مع المعايير النقدية الفنية لذلك النوع؟

يمكننا أن نندرج في هذه القضية لنقول بأن ما يُعد أدبا في منطقة ما من العالم العربي، يرفض أدبا في مناطق أخرى، ويصنف تحت منظومة أخرى، فهل هو أدب أم لا؟ ولماذا توجد تصنيفات مختلفة ضمن الأدبية نفسها، حيث نجد "الأدب الشعبي"، و"الأدب"، مما يوحى بمفهوم "الرفيع"؟ وماذا عن مفهوم النوع الواحد في سياقات ثقافية معاصرة ومختلفة، كالرواية؟ فهل الرواية واحدة في مصر وسوريا وإنجلترا وأمريكا واليابان؟ وإن كانت الإجابة بنعم، فلماذا لا توجد بعض أنواع الرواية في العالم العربي من مثل رواية الخيال العلمي أو الروايات العاطفية غير المترجمة - إن لم تكن الاختلافات الثقافية والمحلية الأخرى هي السبب في ذلك الغياب؟ وإذا كان مصطلح الأدبية، يسمح لبعض الأنواع بأن تنتمي إليه ويرفض بعضها الآخر، فماذا يكون مصير تصنيف الأنواع الأدبية الجديدة أو المتجددة؟ ولعل حال الرواية العربية في بدايات القرن العشرين لخير مثال على قصور مثل هذا التصنيف في احتواء التغيرات والتحولات التي تمر بها الثقافات، وبالتالي النصوص، ولو كان مفهوم الأدبية بذلك الجمود، لبقيت الموشحات الأندلسية وشعر التفعيلة خارج حدود الأدبية اليوم.

إن، مفهوم الأدب بشكل عام، ومفهوم النوع الواحد بشكل خاص، يتغيران ويستجيبان لعدد من العوامل. ولعل أهم العوامل التي أثرت في مفهوم الأدبية كما هو قائم اليوم، هي تلك الدراسات اللغوية والأسلوبية التي فصلت بين استخدامات اللغة والأساليب، فجعلت بعضها أدبيا وبعضها الآخر غير أدبي، وبخاصة دراسات الشكليين الروس، الذين شاركوا الرمزيين في بدايات القرن العشرين إيمانهم بالاستقلال الفني (الجمالي)، والعزل التاريخي بين الفن والأدب عن بقية أنواع الخطاب، والذين حاولوا تحديد "شعرية الأدب"، وتفسير "الأدبية"، بطريقة مختلفة حين اختلفوا مع الذاتية الغامضة، والانطباعية، التي استخدمها الرمزيون في الحديث عن الأدب، فخلصوا إلى عزل الأنواع الأدبية ومتعلقات النصوص بطرق علوية بحتة، وقادوا إلى خلق مقولات ما زالت تؤثر في رؤيتنا للأدب، كمقولة أنه لا يوجد مضمون أدبي: لا يوجد موضوع ينتمي بالتحديد للأدب، والتي قادت إلى ربط الشعرية والأدبية بالكيفية، التي قادت إلى تركيز الاهتمام على الأسس اللغوية، وبذلك كانوا قد رسموا معالم العلم الجديد للغة لخدمة أدواتهم الوصفية والنظرية<sup>(١)</sup>.

إن الاهتمام بنمط لغوي واحد - هو المكتوب - وأنواع كتابية محددة - هي النصوص الأدبية من رواية وقصة وقصيدة وغيرها - جعل مجال دراسة اللغة محصورا على تلك النصوص حتى بدايات الستينيات، حين تنبه عدد من الدارسين إلى ضرورة الاهتمام باستخدامات لغة الحديث اليومي، ولغة الصحافة، ولغة السياسة، ولغة الإعلان، والربط بين تلك الاستخدامات وبين استخدام اللغة في النصوص المكتوبة وبخاصة "الأدبية". وقد أثرت تلك المحاولات دراسات كثيرة أدت دورا بارزا في تغيير نظرتنا لأدبية اللغة، وبالتالي في انزياح مفهوم الأدب بشكل عام. ونتيجة لهذا الانزياح في مفهوم الأدبية قدم Carter and Nash<sup>(٢)</sup> و Carter<sup>(٣)</sup> طريقة أخرى لتحديد أدبية النص وهي ما أسماها Continuum حيث لا توجد قاعدة فاصلة بين ما هو أدبي وما هو غير أدبي، ويستدلان على ذلك بأن بعض الاستخدامات اللغوية تنسم بأدبية أعلى من غيرها. ويصران على أن أحد العوامل المهمة التي تحدد أدبية النصوص تعود إلى اختيار القارئ بأن يقرأها بوصفها نصا أدبيا أو غير أدبي، والتي تعرض لنقاشها عدد من النقاد<sup>(٤)</sup>. وقد قدم كارتر وناش عدة خصائص يمكن أن تحدد مدى أدبية النص، وهي<sup>(٥)</sup>:

١- الاستقلالية. النص الذي لا يحتاج إلى الاعتماد على نص آخر أو وسيط آخر لقراءته يعد أكثر أدبية من النص الذي يحتاج إلى غيره أو يعتمد عليه. فالنص الذي يحتوي على مختصرات، أو الذي يحيلنا إلى نص آخر، أو إلى سند خارجه، يكون أقل استقلالية، وبالتالي أقل أدبية من النص الذي يعتمد على نفسه بخلق عالم له مرجعيته داخل النص. وهذا لا يعني أن النص منعزل عن المحيط السياسي والثقافي والاجتماعي الذي يتعامل معه، ولكنه منفصل عن غيره من النصوص، أي ليس بحاجة إلى نصوص أخرى ليتم فهمه.

٢- إعادة التسجيل. والمقصود بذلك أنه لا توجد كلمة، أو تركيب، أو نص، يمكن منعها من الاستخدام داخل النص الأدبي. مثلا، اللغة ذات السجل القانوني يمكن أن تصبح من مكونات النص الأدبي، عن طريق العلاقات والوظائف التي تؤديها داخل النص، وكيفية ربط هذه بالعمل ككل. وهذا يعني أن كل سجل لغوي يمكن أن يكون أدبيا إذا ما أعيد التسجيل Re-Register، فتصبح اللغة المنتمية إلى السجل القانوني سابقا، منتزعة إلى السجل الأدبي لاحقا. وهذا يبطل مقولات اللغة الشعرية، واختلافها عن اللغة العلمية، لأن المحدد الأول لأدبية اللغة هو علاقات اللغة ضمن السياق وليس بمعزل عن السياق.

٣- تداخل وكثافة مستويات الدلالة Semantic Density. وهذه من أهم الخصائص المحددة. حيث إن النص الذي ينتج من تفاعل إضافي بين عدة شفرات مترابطة، وعدة مستويات، يعد أكثر أدبية من النص الذي يوظف مستويات أقل، أو الذي لا يربط، أو الذي لا يحسن ربط العلاقات بين مستوياته المختلفة، حتى وإن كانت تلك المستويات موجودة فيه. على سبيل المثال، حين نجد في النص مقارنة بين حالتين، وتصبح هذه المقارنة متمثلة في الأصوات، والألفاظ، والتركيب، والكان، والزمان، فإن النص يكون نصا أدبيا. وهذه المقارنة تخدم في النهاية الرسالة التي يحتويها النص. والقارئ بوصفه المستقبل للنص هو الذي يحدد أدبية النص أو غير ذلك، وهذا يعتمد في النهاية على وعي القارئ، ومعرفته، وإدراكه لهذه الجوانب. فإذا كان القارئ جاهلا بها، فإنه لن يقدّر قيمة النص الحقيقي، وإن كان عارفا بها فإنه يستطيع وضع إصبعه على مواطن الأدبية في النص، وهذا هو دور الناقد المبدع أو القارئ المبدع.

٤- تعدد المعاني. وهذه الخاصية لا تنطبق على النصوص غير الأدبية، لأنها عادة ما تهدف إلى تحديد الهدف التبليغي بوضوح، كما هو الحال في كثير من عناوين الصحف والإعلانات المباشرة، وإن لم تخل من أهداف أيديولوجية قد تؤثر فيها. فالنصوص التي تستخدم للإعلانات تحتفل بتعدد الدلالة لا تعدد المعنى، لأنها قد توحى بالتناص مع نصوص أخرى، وقد تصبح مصطلحا أو عبارة متداولة تنتقلها الألسن لإيحاء تحمله، ولكنها تبقى محدودة المعنى<sup>(٣١)</sup>. أما النص متعدد المعاني، فهو الذي لا تقف مكوناته المعجمية عند التأويل الأول، لأن الدلالة دائما متوافرة للتحوّل والتوالّد، والضمون لا يستقبل لذاته، ولكن بوصفه علامة حاملة لشيء آخر.

٥- التفاعل المزاح: Displaced Interaction. وهو الذي يسمح للمعنى بالظهور بشكل غير مباشر، أو بشكل ملتو، أو بشكل منحرف. وهذا النوع من النصوص لا يطلب فيه من القارئ أن يمارس فعلا يعينه، باستثناء المصاحبة الذهنية للنص في أثناء محاولته تأويل أو استخلاص الرسالة. وهذه هي مميزات النص الأدبي. أما النص غير الأدبي فهو الذي يتوجه للقارئ بالقيام بأفعال محددة ومعينة. وقد يتغير المعنى بتعدد القراءات وقد تتعدد التفسيرات وهذا هو سر أدبية النصوص.

هذه الخصائص تقودنا إلى ضرورة دراسة كل ما هو مكتوب وغير مكتوب، باعتباره وحدة تعبيرية تنتمي إلى منظومة نوعية ما، لإبراز الدور الذي تلعبه اللغة والأسلوب والنوع في تحديد علاقة القارئ بالرسالة (المكتوبة، المحكية)، وعلاقة المؤلف بالرسالة (المكتوبة أو المحكية)، وعلاقة المرسل (الكاتب أو المتحدث) بالمتلقي (القارئ أو المستمع). وإذا قبلنا بهذه المحددات لمعنى الأدبية، فإن كثيرا من النصوص التي لا تعد أدبية، حسب المعايير النقدية القائمة، يمكن أن تدخل إلى حقل الأدبية. ولكن، لا بد من إدخال عنصر آخر لمحور الأدبية، وهو الإبداع الأدبي، والذي سيساعدنا في النظر إلى الأعمال الأدبية من منظور آخر. والمطلع على الدراسات الأسلوبية واللغوية يعرف أن الإبداع يتم عن طريق ومن خلال اللغة، لكنها ليست المحدد الأساسي وإلا لأصبح التلاعب باللغة هو دليل الإبداع، ويعرف أيضا أن الأسلوب مهما تميز لا يخلق عملا إبداعيا، و"الشيء المهم الذي يتم إبداعه هو المعرفة الجديدة. فالقارئ ينتهي من قراءة الرواية، أو القصيدة، وهو يشعر بأنه أعطي معرفة لم تكن لديه من قبل، أو في أكثر الأحيان، بأنه مر بتجربة أتاح له رؤية جديدة لمشكلة مؤلفة أو لموضوع ما. هناك إحساس بتركيز كامل، ودقة متناهية في تقديم الفكرة، وهذا هو الذي يجعل الفكرة استثنائية"<sup>(٣٢)</sup>.

من هذه المقولة، نستنتج أن العمل الأدبي هو ذلك العمل الذي يقدم لنا ثلاثة أشياء معا: المعرفة الجديدة، وأسلوب التقديم لتلك المعرفة، وتحقيق التفاعل بين المرسل والمستقبل. ولا يعني هذا أن الموضوعات التي تطرق إليها الكتاب من قبل هي موضوعات مستهلكة. لكن المعرفة الجديدة تنتج عن الطريقة التي يستخدم فيها الكاتب اللغة ليحلل الموضوع بطريقة إبداعية-جديدة. وهذا يتطلب الوقوف على عدة قضايا من مثل علاقة الفرد بالتكوين الاجتماعي، وعلاقة هذا التكوين بالعالم، وعلاقة كل ذلك باللغة. ونكتفي هنا بالإشارة إلى أن اللغة التي نكتب بها هي اللغة ذاتها التي يفرزها الواقع، والتي تكون مشبعة بفرضيات المجتمع، ونظرياته، وأيديولوجياته القائمة والمتوارثة، والتي تخدم مصالح خطاب معين، والتي وإن قاومها الكاتب، أو حاول إعادة بنائها، تبقى غير منقطعة عن تاريخها وواقعها وتأويلاتها، بل تدخل معها في علاقات تآثر وتأثير.

إن الفرق بين اللغة الأدبية والمعارية إنما ينتج عن الوظائف المختلفة التي يؤديها النص، لا عن اختلاف اللغة نفسها. وإذا ما تجاوزنا الوظيفة الأولى للغة: نقل رسالة ما، سواء في الحديث اليومي أو في النصوص الأدبية، وإذا بحثنا عن أسباب الاختلاف الأخرى، فسنجد أن اللغة توظف لأغراض أخرى لا تتحدد باللغة المستخدمة نفسها، وإنما بالسياقات المكانية والزمانية والعلائقية التي تربط بين المستقبل والمرسل. كما أنها ناتجة عن التقاليد النصية المتبعة، والتي تحكم اللغة ضمن سياق النوع، ولا تغفل دور الأيديولوجيا الذي سنبينه بعد قليل.

من هنا تبرز أهمية التركيز على:

١- التقاليد النصية، وضرورة توسيع مجال الدراسات الأسلوبية واللغوية لتضم المؤثرات السياقية.

٢- توظيف إستراتيجية وصفية تنظر للنص الأدبي باعتباره "مجالاً" لإجراءات تحليلية، تسمح لمكوناته بالخضوع للمناقشة كغيره من النصوص، كي يتاح للمحلل المجال لإبراز جميع مميزات النص خاصة، بغض النظر عن كونه أدبياً أو غير ذلك.

وبذلك لا نستطيع أن نستمر في مقولات السياق الخيالي والسياق الواقعي للأدب، ويفضل استخدام سياق الخطاب الواحد وعلاقته بسيقات الخطابات الأخرى، لأن تلك العلاقة - ضدية أو مختلفة أو متفقة، مع الخطابات السلطوية المختلفة - هي التي تؤثر في مدى ربطنا العمل الأدبي بالواقع أو إبعاده عنه، غالباً لأغراض أيديولوجية بحتة. وهذا يفسر أيضاً عملية التفاعل مع العمل أو النص، فيقبل أو يرفض، يمدح أو يذم، ينشر أو يمنع، حسب نظرية التصارع بين الأيديولوجيات، وبالتالي الخطابات التي هي من صميم الواقع.

### الأيديولوجيا وعلاقتها باللغة والأدب

نقاش الأدبية تركز حتى الآن على خصائص النصوص الداخلية -الأسلوبية واللغوية- ولم نعط السياق الاجتماعي والثقافي، الذي ينتج فيه النص قدره من البحث. وبالرغم من أن مكونات النص هي التي تحدد أدبيته أو ضعف هذه الأدبية فيه، فإن النص لا يعيش في فراغ أو عزلة عن المحيط السوسيو- لغوي الذي ينتج ويقرأ في ظله. وبما أن قراءة النصوص تختلف من قارئ لآخر، ومن عصر لآخر، وبما أن الأفكار لا توجد بنفسها، ولا توجد عبثاً، وإنما هي منتجة ومتكررة، ضمن سياقات ثقافية واجتماعية معينة، بواسطة مستخدمي اللغة، الذين يأخذون مواقع مختلفة من هذه السياقات، فمن الضروري دراسة علاقة الأيديولوجيا باللغة، وكيفية عمل الأيديولوجيا من خلال اللغة. وذلك لأن "الأيديولوجيات مرتبطة بشدة باللغة لأن استخدام اللغة هو أكثر أشكال السلوك الاجتماعي شيوعاً، ولأن شكل السلوك الاجتماعي هذا يعتمد بشدة على افتراضات الفطرة"<sup>١١</sup> Common-sense.

ولعل نقطة البداية هي علاقتنا بالعالم المحيط بنا، والتقسيمات التي نفرضها عليه من خلال تسمية الأشياء، وتصنيفها، لتسهيل تعاملنا معه. وهذا التصنيف يبدو لنا وكأنه طبيعي، أو أنه انعكاس للعالم الفطري، بالرغم من أنه فرض لمقولات تصنعها بأنفسنا. وهذه التصنيفات والتقسيمات، مع ما تحتويه من أفكار ورؤى للعالم، يتم ترسيخها في المجتمع والثقافة عن طريق اللغة. فاللغة إذن وسيلة فعالة في نقل الأفكار الراسخة اجتماعياً. وبما أننا نتعلم اللغة عن طريق التقليد بالدرجة الأولى في سن الطفولة، فإننا نحمل مع هذه اللغة الأفكار المفروضة على العالم، من وجهة نظر الجماعة التي ننتمي إليها، وليس من وجهة نظرنا خاصة، أو من منظور جماعة أخرى. والأهم من ذلك أن اللغة تصبح وسيلة من وسائل تعزيز وصيانة الأفكار المتوارثة. وهذه الأفكار المتوارثة تختلف من ثقافة لآخرى، لأنها ناتجة عن القيم المجتمعية المفروضة على العالم، وليس عن العالم الحقيقي.

ومن هنا، فإن الشفرات التي تحملها اللغة تضع أمامنا مشكلتين: مشكلة الشرعية Legitimation والتعود Habitualization. وبالنسبة للمشكلة الأولى، فعلى أن نتذكر أن المصطلحات التي يكتسبها الفرد تحمل الشفرات الاجتماعية، وليست الشفرات المنتجة على مستوى الفرد، وهذا الإنتاج المجتمعي يمنحها شرعيتها. وهذه المصطلحات عادة ما تمثل المعاني والتراكيب التي تخدم مصلحة الطبقة أو المجموعة المسيطرة التي تبتدعها. ولأنها القوة المسيطرة فإن المصطلحات/اللغة تكتسب الشرعية، وتصبح المعاني الاجتماعية. لهذا، فإن كتاباً من مثل George Orwell<sup>١٢</sup> قد بينوا خطورة اتباع معاني بعض المصطلحات، من مثل "العنصر" و"المساواة" و"القانون"، لأنها لم تبتدع لخدمة مصالح الفرد، وإنما لخدمة مصالح الذين ابتدعوها. وذهب أروول إلى أبعد من ذلك، ليضع اللوم على اللغة الجاهزة، المتوارثة بمعانيها وقوالبها، والتي تؤدي إلى كسل التفكير وعدم الدقة، وهذا هو المقصود بالتعود. أي أننا نعتاد على استخدام اللغة بطريقة أتوماتيكية دون التفكير بما تحمله من أيديولوجيات أو معايير خفية. وتصبح الاستخدامات الأتوماتيكية للغة مثل التعود على الوقوف عند إشارة المرور حين يظهر اللون الأحمر، أو الانطلاق حين يتحول إلى أخضر، لأننا نبرمج أنفسنا على قبول هذا النظام، وبذلك نقلل من إمكانات استخدام الوعي النشط فيما نقول أو نستخدم. أما المبدع - المنتج والمستقبل - فإنهما يقاومان هذه الأتوماتيكية وهذا التعود. المبدع يقاوم أتوماتيكية الاتباع، والقارئ يعي هذا ويبعد عن أتوماتيكية الاستقبال. ويصبح كل منهما كمن يريد تجاوز مقطع مروري متشعب، لا تحكمه إشارات المرور،



وعليه أن يستخدم حواسه جميعا ليعبر بسلام. لذلك فالمرسل والمستقبل لا يتجاوزان اللغة ومحملها الأيديولوجي وعلاقتها بالواقع، ولكنهما متداخلان مع اللغة والأيديولوجيا والواقع - بشكل غير مباشر - من خلال تفاعل الكاتب مع النص، وتفاعل القارئ مع النص، الذي ينتج بالتالي تفاعلا بين الكاتب والقارئ في السياق المجتمعي.

وتعريف الأيديولوجيا مختلف ومتعدد. ولكننا نستطيع فهمها ضمن مفهومين: الأول: وهو المفهوم الماركسي الكلاسيكي باعتبار الأيديولوجيا "وعيا زائفا" وأن الأيديولوجيا عبارة عن صورة مشوهة لشبكة العلاقات الحقيقية، ولعلاقات القوى المنتظمة داخل المجتمع. والمفهوم الثاني: هو أن الأيديولوجيا مجموعة من المعتقدات والقيم، المسيطرة اجتماعيا وسياسيا، والتي لا توجد بذاتها، ولكنها مركبة في كل النصوص، وخصوصا في وعن طريق اللغة<sup>(١٨)</sup>. ومن خلال التعريف الثاني نستطيع أن نتعرف على كيفية توليد الأيديولوجيا لأنماط معينة من التفكير، والحديث، والتجارب، والسلوك في المجتمع. وهذه بمجموعها شروط ضرورية في أثناء بناء المجتمع وتلعب دورا بارزا في تشكيل الهوية الذاتية للفرد والمجتمع. ولدراسة الأيديولوجيا فلا بد من دراسة اللغة والأسلوب، وتبسيط الضوء بشكل خاص على تداخل اللغة والأسلوب ضمن سياق الأنظمة الاجتماعية والمؤسسية.

وهذا يعني أننا لا نستطيع أن نعتمد على تحليل لغوي لمستوى واحد من مستويات اللغة، أو بالإشارة إلى جملة بمعزل عن السياق، ولكن، يجب علينا دراسة النص الكامل داخل السياقات المختلفة التي ذكرناها سابقا، والتي ستؤدي إلى تفاعل معين بين المرسل والمستقبل. وهذا سيكشف عن الطرق التي يستخدمها المرسل في التركيب لمخاطبة المستقبل، والتي تستهدف رؤيته واعتقاده.

وصف Thompson عمل الأيديولوجيا بالتالي: " لا تعمل الأيديولوجيا بوصفها نظاما متماسكا من التصريحات المفروضة على الشعب من أعلى، وإنما من خلال سلسلة معقدة من التقنيات، التي وفقا لها، كيف المعنى في تفاصيل الممارسات الحياتية اليومية المتغيرة، من أجل المحافظة على علاقات السيطرة. فمن المهم جدا إذن أن نبحث عن طرق نستطيع من خلالها الربط بين نظرية الأيديولوجيا، وأساليب تحليل الأشكال المتغيرة، التي تستخدم للتعبير عن الأيديولوجيا"<sup>(١٩)</sup>. والأسلوب ظاهرة نصية يجب دراستها من ناحيتين: من حيث هي شكل لغوي داخل النص، ومن حيث هي تأثير ناتج عن هذه الأشكال التي يخلفها كاتب النص مستهدفا عبرها المستقبل. ومن خلال هذه السلسلة المترابطة بين الأشكال اللغوية والوظائف تلعب تقاليد النص دورا مهما في تحريك المعاني. فاللغة وتقاليد النص تخلقان علاقات متناقضة (متمائلة) بين المرسل والمستقبل، وهي التي تضمن صعوبة مقاومة المعاني المحركة. ومن خلال هذه النظرة يصبح الأسلوب سياسة: قضايا اللغة والأسلوب قضايا أيديولوجية.

ومن المهم ألا نغفل دور المحددات التاريخية، الذي لا يقل أهمية عن دور المحددات الاجتماعية، في توجيه الأيديولوجيا. فالتحليل الذي يتناول البعد الاجتماعي - التاريخي يكشف عن العلاقة بين الأيديولوجيا، والأشكال المتغيرة للسلطة والحكم، التي يخدم المعنى أو لا يخدم استثماريتها. فالأشكال تتغير في التاريخ نتيجة للصراع على المراكز المتغيرة التي تتوالد منها المعاني، وينتج عن ذلك أن خلق المعاني لا يعتمد على الكلمات المستحدثة أو المبتدعة، ولا على التعبير الذاتي للشخص، وإنما تتغير نتيجة للمواقع الاجتماعية والتاريخية التي تستخدم فيها. يقول فيركلف: "لقد تطورت اللغة بشكل مدهش من حيث الاستخدامات المطلوبة خدمتها، ومن حيث التنوع في مستويات اللغة، ومن حيث العمق اللغوي، لأن اللغة أصبحت الوسيلة الرئيسية للسيطرة الاجتماعية وأداة لتعزيز السلطة"<sup>(٢٠)</sup>. ولتأخذ مثلا واحدا على ذلك، كلمة العبودية، التي تغير معناها عبر التاريخ، ليس إلا بسبب تغير الأيديولوجيات المسيطرة في عصور مختلفة. فالعبودية في الإسلام تختلف عن العبودية في الجاهلية، نتيجة تغير القوى والأيديولوجيات المسيطرة التي تؤثر في معنى الكلمة.

نستنتج من ذلك أن اللغة يمكن التأثير فيها، وهي بالتالي تؤثر في المستقبل، الذي يؤثر في المجتمع. فهي علاقات مترابطة من التفاعل دائم الحركة ومتعدد الاتجاهات. وبما أن اللغة هي المحور الرئيسي لخلق المعاني المركبة داخل النصوص، وجب ألا نتعامل معها وكأنها مجرد شباك

تطلع من خلاله على محتوى أو مضمون النص، ووجب عدها الحامل الرئيسي للرسالة عبر مستوياتها المختلفة. وهذا يضع على القارئ مسؤولية التعامل الواعي مع لغة النصوص أيا كان نوعها، كي يتمكن من مقاومة الاستخدامات اللغوية التي تهدف إلى تكوين الواقع بطريقة معينة. فالاختيارات اللغوية والأسلوبية ليست عبثية، وليست بريئة من القيم المختارة من قبل نظام معين، ولكنها تستخدم بقصدية للكشف عن بعض الحقائق، ولتغيب غيرها لخدمة أيديولوجية معينة ووجهة نظر خصوصا.

### ما علاقة الأيديولوجيا بالقارئ والكتاب؟

إن اهتمامنا نحن القراء بالنص يعتمد إلى حد كبير على مدى توظيفنا لهذا النص. والتوظيف داخل حقل تبليغي بين الكاتب والقارئ، لا يكون مركزا على توصيل حيادي للرسالة، لأن الكاتب والقارئ يتوقعان مردودا ما: الكاتب يتوقع مردودا لكتابته، والقارئ يتوقع مردودا لقراءته، وكل هذا يحدث من خلال النص.

وبداية، فإن الكاتب يهتم ويدرجات متفاوتة بأن يحفز القارئ على التقاط العمل أو النص وقراءته. ومن هنا تبرز أهمية بعض العناصر غير اللغوية، مثل تصميم الغلاف، واختيار الصورة، أو الحروف المطبوعة عليه، والألوان، لأنها أول نقاط التواصل بين القارئ والعمل، والتي تمثل الخطوة الأولى للدخول إلى النص. ثم إن الكاتب يهيم أن يحفز القارئ على التعامل مع النص باتباع منظومة سلوكية معينة في أثناء القراءة. وبالطبع، فالكاتب يريد كسب انتباه القارئ ليقنعه بتبني رؤيته خاصة (رؤية الكاتب). وهنا يأتي دور الأيديولوجيا، فكل نص يحمل رسالة، وهذه الرسالة تحمل رؤية الكاتب الذاتية لموضوع معين، والتي تأخذ عادة موقع الاتفاق أو المعارضة أو المحايدة، مع/من الرؤى الثقافية أو الاجتماعية أو السياسية أو الدينية. والكاتب يعبر عن طريق اللغة والأسلوب عن تلك الرؤية، بشكل مباشر أو بشكل ملتو أو معقد. وهذا الشكل التعبيري ستتحكم فيه، وبشكل غير مباشر، السلطات المسيطرة في المجتمع أيا كانت طبيعتها. وبحسب موقع رؤية الكاتب من رؤى السلطات، يكون اختياره للشكل التعبيري، فينحرف الكاتب عن المباشرة في طرح الموضوع إذا كان معارضا، أو غير متفق مع رؤية السلطة، ويكون أقل انحرافا عن المباشرة إن هو اتفق معها أو دافع عنها.

والسلطات التي نتحدث عنها تشمل جميع المنظمات والمؤسسات التي تؤدي دورا في تحديد القيم للمجتمع، ومن هنا فإن "الرقابة" التي تخضع لها عملية النشر تكون سلطة، حتى وإن كانت تتبع سلطة أكبر منها. وبعض الموضوعات أو الأفكار ستكون ذات بعد تاريخي واجتماعي وثقافي متجذر في المجتمع: أي أنها أثرت وما زالت تؤثر في تشكيل وعينا للعالم من حولنا عن طريق العبور المستمر إلى اللاوعي اللغوي والأيديولوجي الجماعي ثم الفردي، مما يعني أن وجود فكر معارض، أو رؤية مختلفة معها سيحتاج إلى العبور إلى اللاوعي اللغوي للقارئ حتى يتمكن الكاتب من توصيل رسالته، وتصبح الأساليب المستخدمة لترتيب هذه اللغة أيضا عاملا مساعدا في النفوذ إلى طبقات اللاوعي الراسخة عند المستقبل.

وهنا نأتي إلى دور القارئ الذي عليه أن يصل إلى تلك الرسالة عبر قنوات النص المختلفة: مستويات لغوية وتركيبية وأسلوبية وعلائقية، ومن خلال القراءة والوصف والشرح والتفسير والتحليل والربط<sup>(٣١)</sup>. إن معظم الدراسات تؤكد أن القراء لا يتعاملون مع النص بطريقة واحدة، وكما يقول علي حرب "تختلف قراءة النص الواحد مع كل قراءة وبين قارئ وآخر. بل تختلف عند القارئ نفسه، بحسب أحواله وأطواره. ولا تختلف قراءة عن قراءة، لأن ثمة قراءة مطابقة أو ملائمة، وأخرى غير مطابقة أو ملائمة، بل لأنه لا يمكن لأي قراءة... إلا أن تختلف بطبيعتها، عما نقرؤه. هذه هي خصيصة أمهات النصوص كالكتب المقدسة، والأعمال الفلسفية، والآثار الشعرية، فإن قراءة النص الواحد منها تختلف باختلاف العصور، والعوامل الثقافية، بل تتعارض بتعارض الأيديولوجيات والإستراتيجيات"<sup>(٣٢)</sup>. ومن هنا، فلا بد أن يكون للقارئ دور في إضفاء أشياء جديدة على النص، أو في إغفال جوانب موجودة في النص، مما يعتمد على أكثر من عامل. وهذه العوامل تتأرجح ما بين خبرة القارئ بالتعامل مع النصوص، وثقافته، والرحلة العمرية، والبيئة، والجنس، والحالة النفسية والاجتماعية والوظيفية، والدور الاجتماعي، والديانة، والانتماء وغيرها<sup>(٣٣)</sup>. وقد تتفاعل هذه العوامل بعضها مع بعض، وقد تغطي إحداها على البقية، وقد تتوافق عدة منها في تحديد موقع المستقبل، وكيفية تعامله مع العمل<sup>(٣٤)</sup>.

ولا نستطيع هنا أن نفصل في كل عامل من هذه العوامل، ولكن لنأخذ مثالا واحدا وهو خبرة القارئ في التعامل مع النصوص<sup>(٣٨)</sup>. وتلك الخبرة تتكون بطريقتين: الأولى نتيجة التعليم المدرسي والجامعي، أو ما يمكن تسميته بالمؤسسي، والثانية، نتيجة الاطلاع الذاتي والثقافة خاصة. والطريقة الأولى المؤسسية - هي التي تحكم القارئ العادي، الذي يتبع أساليب تحليل النصوص والأعمال الأدبية المتبعة في مراحل التعليم حتى الجامعي. وكما يقول Barthe: "الأدب هو ما يعلم". والمقصود أن ما يعد أدبا هو تلك النصوص التي تدرس في السياق التعليمي بوصفها أدبا<sup>(٣٩)</sup>. كما أن تصميم واختيار ما يسمح بتدريسه يعتمد أصلا على معاني وقيمة ودلالات تلك الأعمال، والتي تؤثر في مجموعها في برمجة ذائقة الاستقبال لدى القراء.

وهذه المؤسسات التعليمية عادة ما تتبع النظام المسيطر في المجتمع، والذي يحدد ما هو مناسب ومسموح به، مما يؤسس لقارئ مبرمج، ينظر لبعض النصوص على أنها أدب، وإلى غيرها بأنها وضعية، أو غير أدبية، فيكون هذا القارئ مساهما في استمرارية الأيديولوجيا التي قامت ببرمجته، وبالتالي حين يتعامل هذا القارئ مع عمل أدبي أو نص، فإن الذائقة التي اكتسبها ستكون الفيصل الأول في حكمه. وبما أن هذا القارئ مبرمج ليخدم الأيديولوجيا القائمة، فإن العمل الأدبي الذي يتعارض، أو يختلف مع أيديولوجية السلطة القائمة، أو إحدى السلطات المساندة لها، سيكون موضع رفض وعدم قبول من القارئ، حتى وإن كان العمل - فنيا وجماليًا - مكتملا. وكما قلنا، فإن هذا مجرد مثال واحد ولا بد أن الحكم على القارئ وكيفية قبوله للرسالة التي يضمها الكاتب العمل، سيختلف باختلاف العوامل المكونة لذلك القارئ، والمجتمع الذي يعيش فيه أيضا، والتي يمكن تسميتها بالمصادر (Members Resources) (MR). والمصادر هي حصيلة مكونات الشخصية المرسل والمستقبل - التي اكتسبتها، والتي تؤثر في إنتاج واستقبال النصوص.

ولعل موقف القارئ يذكرنا بما أشار إليه النقد العربي القديم من حالات المتلقي: المنكر وخالي الذهن والمتردد، والتي تتطلب استخدام أساليب لغوية مختلفة، لضمان عملية الإقناع من قبل المرسل. فالقارئ خالي الذهن (المنفتح) والذي يتعامل مع النص دون التمسك بقيم ومفاهيم أيديولوجية مسبقة، سيكون أكثر تقبلا لوجهة النظر التي يحاول الكاتب تشفيرها داخل النص، ولن يقع تعارض بينهما. أما القارئ المنكر (الجاحد) الذي يدخل إلى النص وهو متمسك بقيم ومفاهيم أيديولوجية مسبقة، فإنه سيرفض العمل إن تعارض مع قيمه الخاصة المسبقة، لأنه يواجه النص ولا يتفاعل معه. أما القارئ المتردد فإنه يحتمل أن يقبل العمل أو يرفضه نتيجة حالته الذهنية، ولكن تماسك النص، لغويا وأسلوبيا وفكريا، يمكن أن يؤثر فيه فيقنعه بما يحمله من قيم ومفاهيم. والحالة التي يقبل فيها القارئ على قراءة النص، هي حالة يتم برمجتها اجتماعيا، لذلك فإن القارئ الخبير يكون قد تحرر من تلك البرمجة بحكم ثقافته الخاصة، ويستطيع أن يتعامل مع النصوص بانفتاحية أكثر.

وتبقى نقطة مهمة لا بد من الإشارة إليها هنا، وهي أن العمل الذي يعيد صياغة الأيديولوجيات القائمة، أو الذي يعمل لخدمة استمراريته، لن يقدم لنا جديدا، لأن أي أيديولوجيا تصل إلى مركز السيطرة على قيم المجتمع تصبح مقننة، وما ينتج من أعمال لخدمتها لن يكون إلا من قبيل الدعاية لها وليس من قبيل التجديد. أما العمل الأدبي فهو الذي يقدم جديدا ويحث القارئ على التفكير بعمق في الأيديولوجيات التي تسيطر على طريقتنا في السلوك والإحساس والتصرف، من أجل مقاومتها، وليس من أجل مناصرتها. "والمقاومة والتغيير ليسا فقط ممكنين، ولكنهما يحدثان باستمرار. وفعالية المقاومة وتحقيق التغيير يعتمدان على تنمية الناس لوعي نقدي عن السيطرة وأشكالها، وليس فقط معرفتها"<sup>(٤٠)</sup>. وهذا بالتحديد معنى أن نكون انتقاديين. وإذا كان باستطاعتنا أن نكون انتقاديين، فإن هذا يوحي بأن القارئ يؤثر في الكاتب، ويؤثر في المحيط الذي يعيش فيه، وهذا صحيح، لأن العلاقة بين المرسل والمستقبل ليست علاقة منتج بمستقبل أو علاقة كاتب بقارئ، وإنما هي علاقة تأثير وتأثر ذات بعد تفاعلي: أي يتأثر الكاتب بالقارئ، ويتأثر القارئ بالكاتب، وكلاهما يتأثر بالسياق المحيط، ويؤثر فيه، كما سيؤكد تحليل الخطاب التالي.

## الخطاب: علاقته باللغة والأيدولوجيا والمجتمع وكيفية تحليله

الخطاب أكبر من النص، وأشمل من الأيدولوجيا، ويؤثر في نوعية وكيفية استخدام اللغة. ومن هنا، فإن الخطاب سيؤثر في عمليات إنتاج وقراءة النصوص. ولن نفصل كثيرا في تعريف الخطاب، نظرا لتعدد وجهات النظر بحسب المدرسة أو النظرية أو الحقل المعرفي<sup>(٣٨)</sup>. وقد ناقشت Macdonnell<sup>٣٩</sup> التعريفات المختلفة لكل من Foucault, Hindess, Hirst, Althusser, Bakhtin وخرجت بأن المحور المشترك بين تعريف كل هؤلاء للخطاب هو طبيعته المؤسساتية وتموضعها داخل المجتمع، بالإضافة إلى وجود الحوار شرطاً أساسياً لوجوده، واختلافه حسب اختلاف المؤسسات والسلوكيات الاجتماعية التي يحدث فيها، وحسب مراكز ومواقع المشاركين - المتحدثين والسمعيين/ المرسلين والمستقبلين. ومن هنا فإن الخطاب ليس مقولات، أو جمل، أو عبارات، مقطوعة عن السياق، ولكنه مجموعات من التعبيرات الناتجة عن السياق الاجتماعي، الذي يحددها، والتي تساهم هي في استمراره أو تغييره.

نستنتج من ذلك أن المؤسسات والمجتمع يؤثران في المحافظة على - أو تغيير، أو تطوير الخطابات. ونستنتج كذلك أن وجود أكثر من خطاب، سيؤدي إلى الصراع فيما بينها، وسيحاول الخطاب المساند (يفتح النون) اجتماعيا ومؤسسيا إقصاء الخطابات الأخرى التي لا تتفق معه. وبما أن الأيدولوجيا هي التي تشكل مفاهيمنا لذواتنا، وللعالم من حولنا، فإن "الصراع الأيدولوجي هو جوهر تركيب الخطاب"<sup>(٤٠)</sup>.

من هنا، فإن مفهوم السلطة الحاكمة - ذات الخطاب الرسمي - وعلاقتها بالقوى الأخرى - ذات الخطاب المهمش أو المضطهد أو المرفوض - يصبح ضروريا لدراسة النصوص عامة، والأدبية بشكل خاص، خصوصا إذا ما ربطنا كل ذلك بمفهوم "الحقيقة" التي قال عنها Foucault: "هي منتجة عن طريق قوى ذات قيود متعددة... لكل مجتمع نظامه الخاص من الحقيقة، نظامه الخاص من "سياسة عامة" للحقيقة: أي أنواع الخطاب التي تؤويها، وتجعلها تعمل على أنها الحقيقة: التقنيات Mechanisms والأمثلة التي تمكن الفرد من التفريق بين المقولات الصحيحة والخاطئة، الطريقة التي تجازى كل منها، الأساليب والإجراءات المثبتة للحصول على الحقيقة: مكانة الذين تناط إليهم مسؤولية تحديد ما يعد حقيقة"<sup>(٤١)</sup>.

وبالرغم من أن تحليل الخطاب لا يميز بين نص أدبي وآخر غير أدبي، فإن النصوص الأدبية ذات علاقة معقدة مع الحقيقة: فهي نصوص تقدم في معظمها "حقيقة" تخص واقع وظروف الإنسان، ولكنها تفعل ذلك من خلال عالم متخيل "غير حقيقي". وإن استخدمنا الخطاب وسيلة لتحليل عدد من النصوص التي قد تنتمي لتصنيفات مختلفة كالأدب والتاريخ والصحافة والتلفاز في مرحلة معينة، فسنتكشف عن جوانب التشابه بين هذه النصوص، والتي ستلقى الضوء على علاقة السلطة بالحقيقة، باعتبار هذه النصوص نتاج مرحلة معينة تعبر عن تلك العلاقات.

والطريقة التي نستخدمها لتحليل الخطاب تختلف عن تلك التي نستخدمها لتحليل النص، لأن تحليل النص خطوة واحدة من خطوات تحليل الخطاب. وقد لخص فيركلف خطوات تحليل الخطاب بثلاث: "وصف النص، وتأويل العلاقة بين النص وعملية التفاعل، وشرح العلاقة بين عملية التفاعل والسياق الاجتماعي"<sup>(٤٢)</sup>. وسنقدم فيما يلي طريقة تحليل الخطاب كما وردت عند فيركلف<sup>(٤٣)</sup>:

### الوصف: وهو الخطوة الأولى، حيث نصف مكونات النص وتضم:

أولا: الكلمات/ الألفاظ ويقدم فيركلف عددا من الأسئلة التي يمكن طرحها على النص لوصف المستوى اللفظي، وهي:

- ١) ما القيمة التجريبية Experiential للكلمات؟
- ٢) ما القيمة العلائقية Relational للكلمات؟
- ٣) ما القيمة التعبيرية Expressive للكلمات؟
- ٤) ما المجازات المستخدمة؟

ثانيا: النحو. حيث تطرح الأسئلة الثلاثة الأولى على النحو بالإضافة إلى الوقوف على كيفية ربط الجمل وال فقرات بعضها ببعض.

ثالثا: تركيب النص:

(١) ما التقاليد التفاعلية المستخدمة بين الشخصيات؟

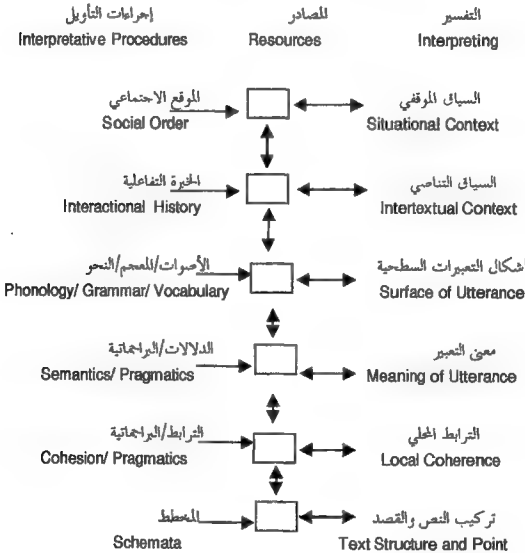
(٢) ما التركيب الأكبر للنص؟

ويوضح فيركلف الفرق بين المستويات التجريبية والعلائقية والتعبيرية قائلا: "أفرق بين ثلاثة أنواع من المميزات الشكلية: التجريبية، والعلائقية، والتعبيرية. فالميزة الشكلية ذات القيمة التجريبية هي آثار والملاحظات تمثل معرفة الكاتب بالعالم الطبيعي والاجتماعي وخبراته. القيمة التجريبية متعلقة بالمضمون والمعرفة والاعتقادات. الميزة الشكلية ذات القيمة العلائقية هي آثار والملاحظات للعلاقات الاجتماعية المثبتة خطايا بواسطة النص. القيمة العلائقية مرتبطة بالعلاقات الاجتماعية. وأخيرا، فالميزة الشكلية ذات القيمة التعبيرية هي آثار والملاحظات يقيم المنتج من خلالها الجانب المتعلق بالواقع الذي تشير إليه. القيمة التعبيرية متعلقة بالشخص والهوية الاجتماعية". ويؤكد فيركلف أن الميزة الشكلية يمكن أن تتضمن القيم المختلفة في وقت واحد ويعطي الشكل التالي للتوضيح.

أبعاد المعنى	قيم المميزات	التأثيرات التركيبية
المضامين	التجريبية	المعرفة / الاعتقادات
العلاقات	العلائقية	العلاقات الاجتماعية
الشخصيات	التعبيرية	الهويات الاجتماعية

التأويل: هو الخطوة الثانية في تحليل الخطاب. ويعطي فيركلف الشكل (٢-١) لتوضيحه.

الشكل (٢-١)



في الجزء العلوي من الجانب الأيمن من الشكل، نجد الميادين المتعلقة بتأويل السياق، وفي الشق السفلي من الجانب الأيمن نجد أربعة مستويات لتأويل النص. أما الجانب الأيسر فيتضمن العناصر العامة من "المصادر" (MR) التي تعمل بوصفها إجراء تأويليا، وكل عنصر مصدري مرسوم

بجانب المستوى التأويلي المتعلق به. أما المستطيلات الموجودة في الوسط فتحدد أنواع المصادر المستخدمة لكل من ميادين التأويل الموجودة في الجانب الأيمن، ومحتويات كل مستطيل هي عبارة عن خليط من المساهمات التي تشير الأسهم إليها.

#### مستويات تأويل النص وتشمل:

١- أشكال التعبيرات السطحية: هذا المستوى من تحليل النص يتعلق بالإجراء الذي يتم من خلاله تحويل سلسلة من الأصوات، أو العلامات المرسومة فوق الورق، إلى كلمات، وشبه جملة، وجملة. وحتى يتحقق ذلك، فإن المحلل يستخدم مصادره، خاصة باللغة في حقل الأصوات والمعجم والنحو.

٢- معاني التعبيرات: وهو الخاص بتحديد معاني الأجزاء المختلفة من النص، والتي قد ترتبط بالجمال أو بالإيحاء الدلالي. ويستخدم المحلل معرفته بمعاني الكلمات، وقدرته على الربط بين تلك المعاني والنحو، لتحديد المعنى الذي تفرضه كل الاقتراحات المتوافرة. ويلجأ المحلل أيضا لمعرفته بالتقاليد البراجماتية ليحدد فعل الكلام الذي يمثله معنى ما.

٣- الترابط المحلي: وعلى هذا المستوى يتم الربط بين معاني التعبيرات المختلفة ثم إنتاج تأويل مترابط ومنطقي بشكل متسلسل. وهذا الترابط محلي أو موضعي، يخص فقرة واحدة أو جزءا من النص، وليس ترابطا شاملا لكل أجزاء النص. ويعتمد الترابط المحلي Local Cohesion على ترابط عربي Formal لفظي بين الجمل، كتكرار بعض الكلمات، أو استخدام كلمات مقاربة معجميا، أو استخدام الأسماء الموصولة، أو الروابط ذات الدلالات المختلفة، أو باستخدام كلمات تحيل إلى ما سبق أو إلى ما سيلى. ويستخدم المحلل معرفته المتعلقة بكيفية خلق الترابط العرفي أو الترابط غير العرفي، والذي لا يعتمد على مصطلحات وكلمات مذكورة بصراحة، ولكن بالاعتماد على فرضيات ضمنية، غالبا ما تكون أيديولوجية وموزعة بين أجزاء النص. ولهذا، فإن المحلل بحاجة لاستخدام معرفته البراجماتية ومعرفته بالترابط في آن واحد.

٤- تركيب النص والقصد: وهذا المستوى يهتم بكيفية ترابط النص كاملا أو الترابط العام Global Coherence. ويتضمن ملاءمة النص بأحد أدوار المخطط Repertoire of Schemata أو مع نماذج تنظيمية مرتبطة بخطابات معينة، كأن يتوافق تنظيم النص مع نماذج التنظيم الروائي أو التنظيم الشعري أو التنظيم القصصي أو التنظيم المسرحي. أما القصد، فهو تأويل ملخص للنص كاملا بحيث يبقى متعلقا بالذاكرة لفترة طويلة.

#### مستويات تأويل السياق وتشمل:

١- السياق الموقفى: يتوصل المحلل لتأويل السياق الموقفى بالاعتماد على الإشارات الخارجية خواص المكان أو الموقع أو الحالة أو الوظيفة، ومتعلقات المشاركين، وما تم قوله سابقا. ويعتمد كذلك على مصادر المحلل التي تحدد كيفية تأويل هذه الإشارات- تمثل أدوار اجتماعية داخل المجتمع والمؤسسات- والتي تسهم له بنسبة الحدث إلى نوع موقفى معين. والمحلل هو الذي يحدد الخطاب الذي يوظف، وهذا بالتالي يحدد الإجراءات التأويلية الموظفة للتأويل النصي.

٢- السياق التناسلي: المشاركون في الخطاب يتحركون حسب فرضياتهم عن الخطابات السابقة التي يرتبط بها هذا الخطاب، وهذه الفرضيات تحدد ما يمكن أخذه موهوبا: جزء من الخبرة المشتركة، وما يمكن أن تشير إليه، ما يمكن أن تختلف معه... إلخ.

ويبقى أن نشير إلى الأسهم ثنائية الاتجاه، التي تربط بين كل مستطيل مع ميدان التأويل (في الجهة اليمنى)، وهذه تعني أنه عند نقطة معينة من مراحل تأويل النص، فإن التأويلات السابقة تصبح جزءا من مصادر التأويل. والأسهم ثنائية الاتجاه التي تربط المستطيلات بشكل عمودي، تعني أن كل ميدان تأويلي يوظف تأويلات الميادين الأخرى بوصفها جزءا من مصادر تأويله. وهذا التداخل بين ميادين ومستويات التأويل ضروري. فمستويات تأويل النص، على سبيل المثال، لا يمكن فصلها بعضها عن بعض: فلتأويل تركيب النص والقصد، لا بد من الاستفادة من تأويل الترابط المحلي، ولكي نتوصل إلى ذلك، فلا بد من توظيف تأويل معاني التعبيرات، ولكي نتوصل لتلك فلا بد من توظيف أشكال التعبير السطحية. وهذا التداخل يعمل بشكل عكسي، أي بدلا من اعتماد المستوى الأكبر على المستويات الصغرى في التأويل، فإن المستوى الأكبر يفرض تأويلا معينا على المستويات الصغرى. ويمكن تلخيص هذا الترابط بأنه يتجه من الأصغر إلى الأكبر أو من الأكبر للأصغر.

**التفسير:** وهو الخطوة الثالثة في تحليل الخطاب. والهدف من هذه المرحلة هو تصوير الخطاب بوصفه جزءاً من النشاط الاجتماعي، والسلوك الاجتماعي، وتوضيح كيف أنه يحدد بالأنظمة الاجتماعية وكيفية تأثير الخطابات المعاد إنتاجها على هذه الأنظمة للمحافظة عليها أو تغييرها. وهنا يأتي دور المصادر التي ذكرناها سابقاً: فالأنظمة الاجتماعية تشكل المصادر، والمصادر بدورها تشكل الخطاب، والخطاب إما أن يحافظ على المصادر أو يغيرها، وهذا بالتالي يحافظ على أو يغير الأنظمة الاجتماعية. ومن هنا فإن التفسير هو محاولة لرؤية الخطاب جزءاً من عمليات الصراع الاجتماعي ضمن سياق الصراع السلطوي.

والتأثيرات الاجتماعية والمحددات الاجتماعية للخطاب يجب مناقشتها ضمن مستويات التنظيم التالية: المجتمعية والمؤسسية والموقفية. فالمفسر حين يتعامل مع الخطاب منطلقاً من المستوى الأول، قد يجد تفسيراً آخر للخطاب إن هو انتقل للمستوى الثاني. وهذا لا يعني أن مكونات الخطاب نفسه تختلف، ولكن منظورنا لتلك المكونات هو الذي يختلف. وهذا شبيه باستخدام أجهزة مختلفة للكشف عن طبقات الدماغ. فبينما تسمح لنا بعض الأجهزة بالكشف عن الشكل الخارجي للدماغ، تستطيع أجهزة أخرى أن تكشف عن مكونات الدماغ من الأغشية والأوعية والطبقات المختلفة. ولذلك فحوار بين امرأة ورجل في المنزل يمكن أن يستخدم لشرح العلاقات الأسرية داخل البيت، أو لشرح موقف الذكور من الإناث، أو لشرح علاقات القوى داخل المجتمع.

وهذا التفسير سيساعد في كشف أدبية الأدب الذي قلنا سابقاً إن دوره هو تقديم "الجديد"، لأن الآثار التي يتركها الخطاب تساهم في المحافظة على ثبات المصادر أو تغييرها. وحين تساهم الخطابات في الأعمال الأدبية أو مجموعة من الخطابات الأدبية وغير الأدبية - في تحريك المصادر، فإنها تحدث تغييرات على المستوى الاجتماعي. ولعل الخطاب النبوي من أبرز الشواهد التي نجد آثارها في الخطابات الأدبية وغير الأدبية، والتي ساهمت في تغيير مصادر وعينا خاصة بدور المرأة وقدراتها، الأمر الذي ساهم بالتالي في تغيير الموقف الاجتماعي والأدوار الاجتماعية للمرأة نتيجة لذلك. وفي الوقت نفسه نجد أن بعض الخطابات الأخرى ما زالت تتصارع مع هذا الخطاب، مؤكدة على مصادر وعينا التقليدية، ومحاولة الحفاظ عليه، وبالتالي محاولة المحافظة على الدور "التقليدي" للمرأة. وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى الصراع الأيديولوجي. فالمعايير الثقافية والهويات الاجتماعية والعلاقات بين أفراد المجتمع، والتي تتداخل مع مصادر المعرفة والوعي، والتي تتحدد من قبل السلطة الأقوى أو مجموعة من السلطات داخل المجتمع كلها أيديولوجية، وتساهم في التوجه نحو التغيير، أو التوجه نحو الثبات، وهذا لا يمكن فصله عن الخطابات التي تحملها الأعمال الأدبية. ولربما يساعدنا تحليل الخطاب أيضاً في الكشف عن الأسباب التي تؤدي إلى رفض بعض الأعمال الأدبية، وتفضيل بعضها الآخر والاعتزاز به. فالأعمال الأدبية التي تؤثر في النظام الاجتماعي وتسمى لتغييره بما لا يخدم مصالح السلطات المسيطرة ترفض، وتلك التي تساهم في تعزيز النظام الاجتماعي الذي يخدم مصالح السلطات يشجع، وكل ذلك يتم من خلال الصراع بين الخطابات المختلفة.

نستخلص من كل ما سبق أن مكونات النصوص اللغوية والأسلوبية والأيديولوجية لا يمكن عزلها ودراستها بشكل منفصل بعضها عن بعض، لأنها ذات علاقات تفاعلية مترابطة. لذلك، نرى أن الفصل بين لغة أدبية ولغة غير أدبية، هو فصل اعتباطي لا يفيد دراسة النصوص. ونستنتج أيضاً عدم جدوى القولات التي تفصل بين الأدب وبين المحيط الاجتماعي والثقافي والتاريخي الذي ينتج فيه، لأن الأدب كما وضعنا خطاب يتفاعل مع غيره من الخطابات اتفاقاً أو اختلافًا. والقارئ أيضاً متفاعل مع الخطابات والأيديولوجيات التي يفرزها الواقع المحيط به مما يؤثر في تفاعله مع النص. من هنا فإن الكاتب والقارئ يدخلان بعضهما مع بعض ومع المحيط الثقافي والاجتماعي والسلطوي في علاقات متشابكة متصارعة أو متوافقة لا نستطيع الكشف عنها إلا من خلال توظيف نظرية الخطاب.

**هوامش:**

(1) R. Fowler, *Linguistic Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 1986), p 86-90.

(2) Ibid, p 86.

(3) R. Fowler, *Linguistic Criticism*, p 42.

- (4) R. Carter and W. Nash, *Seeing Through Language* (Oxford: Blackwell, 1990), p 3.  
(٥) يمكن مراجعة ما كتبه صبري حافظ، علم الأسلوب: مبادئه وأجزاؤه، (بيروت: دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٥) ص ١٧٩-٢٠٦.
- (٦) للاطلاع على آراء موكاروفسكي واستخدامه لهذه المصطلحات وتفريقه بين "اللغة الشعرية واللغة المعيارية، يمكن مراجعة المقال الذي ترجمته ألفت كمال الروبي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية"، تأليف يان موكاروفسكي، في فصول ١٤/١٥، ص ٤٦-٤٧.
- (7) B. Havranek, "The Functional Differentiation of Standard Language", in P. Garvin (ed.), *Prague School Reader in Aesthetics, Literary Structure and Style* (Georgetown University Press: Georgetown, 1932).
- (٨) انظر مقال يان موكاروفسكي، "اللغة المعيارية واللغة الشعرية"، ترجمة ألفت كمال الروبي، ص ٤٢.
- (9) See A. Cluysenaar, *Introduction to Literary Stylistics* (Batsford: London, 1976), Ch.1.
- (10) J. Sinclair, "Taking a Poem to Pieces", in R. Fowler (ed), *Essays on Style and Language* (London: Routledge and Kegan Paul, 1966).
- (11) M. A. K. Halliday, "Linguistic Function and Literary Style", in S. Chatman (ed), *Literary Style: A Symposium* (Oxford: Oxford University Press, 1971).
- (12) M. Riffaterre, "Stylistic Context", Word 15, 1960, 154-74. and M. Riffaterre, "The Stylistic Function", in H. Lunt (ed), *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists* (The Hague: Mouton, 1964).
- (13) M. A. K. Halliday, "The Linguistic Study of Literary Texts", in H. Lunt (ed), *Proceedings of the Ninth International Congress of Linguists* (The Hague: Mouton, 1964).
- (14) See S. Chatman, "The Semantics of Style", in J. Kristeva et al. (eds), *Essays in Semiotics* (Mouton: The Hague, 1971).
- (١٥) استخدم صلاح فضل عبارة "اللغة تميز والأسلوب يبرز" بدلا من يؤكد. وقد توقف بتأمل عند هذه النظرية ورد المنظرين عليها في أثناء حديثه عن تعريف الأسلوب في كتابه المذكور سابقا: علم الأسلوب، ص ٨١-١١٣.
- (16) T. Todorov, "The Notion of Literature", *New Literary History* 5, 1, 5-16. 1973.
- (17) R. Fowler, *Linguistic Criticism*, p 86.
- (18) N. Fairclough, *Language and Power* (London: Longman, 1989), p 26.
- (19) See V. Ehrlich, *Russian Formalism: History, Doctrine* (3rd edn, Yale University Press, New Haven and London, 1981).
- (20) R. A. Carter, and W. Nash, "Language and Literariness", *Prose Studies* 6, 2, 1983, pp. 123-41.
- (21) R. A. Carter, "Is There A literary Language?", in R. Steele and T. Threadgold (eds) *Language Topics: Essays in Honour of Michael Halliday* (Amsterdam: Benjamins, 1988), pp. 431-50.
- (22) See T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Blackwell: Oxford, 1983), p 1-17; and S. Fish, *Is there a Text in This Case?* (Harvard University Press: Cambridge, Mass., 1980), Ch. 14.
- (23) R. Carter and W. Nash, *Seeing Through Language* (Oxford: Blackwell, 1990), p38-42.
- (24) See B. Moeran, "Advertising Sounds as Cultural Discourse", *Language and Communication* 4, 2, 1984, pp. 147-58.
- (25) R. Fowler, *Linguistic Criticism*, p 11.
- (26) N. Fairclough, *Language and Power*, p 2.
- (27) G. Orwell, "Politics and the English Language" {1946} in S. Orwell and I. Angus (eds.), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Vol.4 (Harmondsworth: Penguin, 1970), pp156-70.
- (28) S. Mills, *Discourse*, (London: Routledge, 1997), p 28-48.
- (29) J. B. Thompson, *Studies in the Theory of Ideology*, (Polity Press: Cambridge, 1984), p 64
- (30) N. Fairclough, *Language and Power*, p 3.
- (31) See R. Holub, *Reception Theory* (Methuen, London, 1984); T. Bennett, "Texts, Readers and Reading Formations", *Literature and History*, (1983), 9, 2, 214-27; R. A. Carter, "A Question of Interpretation", in T. D'Haen (ed.), *Linguistic Contributions to Literature* (Rodopi: Amsterdam, 1985).
- علي حرب، "قراءة ما لم يقرأ: نقد القراءة"، في الفكر العربي المعاصر ٦١-٦٠، ص ٤١-٤٢.
- (33) R. Fowler, p 19-22.



(٣٤) تحدث بعض الدارسين عما يسمى بمصادر المشاركين (MR) Members' Resources وهي ضرورية في عملية الإنتاج والتلقي. والمقصود بها حصيلّة المعلومات والخبرات والثقافة المشكلة اجتماعياً والموجودة في ذهن الكاتب والمُتلقي والمُستخدمة عند الكتابة أو التأويل.

M. A. K. Halliday, *Language as Social Semiotic* (London: Edward Arnold, 1978) (٣٥) يمكن مراجعة ما كتبه حيث يتطرق إلى العلاقات القوية ما بين اللغة والتنظيم الاجتماعي والأيدولوجيا. (36) See Foucault, "The Order of Discourse", in R. Young (ed.) *Untying the Text: A Poststructuralist Reader* (London: RKP, 1981), p 64; and S. Mills, *Discourse*, pp 67-75.

(37) N. Fairclough, *Language and Power*, p 4.

المذكور سابقاً والذي تقدم فيه تعريفات مختلفة للخطاب من Discourse

(٣٨) يمكن مراجعة كتاب سارا ملز Discourse المذكور سابقاً والذي تقدم فيه تعريفات مختلفة للخطاب من وجهة نظر عدد من الباحثين والحقول المعرفية. أو يراجع محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري : إستراتيجية التناس، (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢) ص ١٩-٣٠. أو بمراجعة D. Macdonnell, *Theories of Discourse* (Oxford: Blackwell, 1986).

(39) D. Macdonnell, *Theories of Discourse*, p 1.

(40) Ibid, p 14.

(41) M. Foucault, "Truth and Power: an interview with Alessandro Fontano and Pasquale Pasquino", in Morris, Meaghan and Patton, Paul (eds), *Michel Foucault: Power/Truth/Strategy*, (Sydney: Feral Publications, 1979: 29-48), p 46.

(42) N. Fairclough, *Language and Power*, p 109.

(٤٣) هذا التحليل يعتمد في معظمه على نموذج فيركلف في كتابه المذكور سابقاً، ص ١٠٩-١٦٨. وقد اكتفيت باختصار ما رأيته مناسباً لأغراض هذا البحث.

(44) Ibid, p 112.

## الفن ... ورجل الأخلاق

### حسن طلب

"إن ما يحرك رجل الأخلاق المتزمت في عداته للفن، هو الخوف المستحكم من أن يكون هناك شخص ما سعيداً أو مبتهجاً"

"منكن" ناقد أمريكي

تبدو قضية العلاقة بين الفن والأخلاق هذه الأيام، في حاجة ماسة - عندنا نحن بالذات - إلى معالجة فلسفية تحاول أن تنفذ إلى ما وراء الوقائع المؤسفة التي جرت - ولاتزال تجرى - فصولها المتوالية على الساحة الثقافية، منذ مصادرة رواية (أولاد حارتنا) في مطلع الستينيات، إلى منع توزيع "ديوان أبي نواس" بعد طبعه<sup>(١)</sup> في مطلع الألفية الجديدة، فضلاً عن الأفلام والمسرحيات التي منعت، والنظرة المستريبة التي ما برحت تحاصر الفنون التشكيلية تصويراً ونحتاً، لاسيما حين يكون موضوعها هو الجسد الإنساني عامة، والجسد الأنثوي على وجه الخصوص؛ حتى لقد انتهت الأمر بهذا الحصار إلى تحريم (الموديل) في كليات الفنون الجميلة ومعاهدها! بل لقد أصبحت حرية التعبير - التي ظل الأدباء والفنانون، والمبدعون عامة، يتمتعون بها زماناً منذ فجر النهضة الحديثة - في مهيب الريح، يعد أن عصفت بها، أوكادت، أيدي السلفيين والمحافظين، عامة، سواء في السلطة أو خارجها، مع من يتواطأ معهم أو ينافقهم، وهؤلاء - من وجهة نظر علم الأخلاق - أولى بالإدانة، لأنهم يخفون سلوكهم الشائن وراء قناع الفضيلة<sup>(٢)</sup>.

ومع ذكر السلفيين، تكاد قضية العلاقة بين الفن والأخلاق تبدو هي بعينها قضية العلاقة بين الفن والدين؛ وهذا أمر مفهوم مادامت هناك فلسفات خلقية لاهوتية لاتزال تنظر إلى أن مصدر التشريع الأخلاقي إنما هو الله نفسه<sup>(٣)</sup>، ومادامت هناك من ناحية أخرى، اجتهادات في فلسفة الدين المعاصرة لا يرى أصحابها في الدين إلا مجموعة من الوصايا والقواعد الأخلاقية<sup>(٤)</sup>. والحق أننا لا نستطيع أن نصل من حيث المبدأ، بين مطاردة الفن ومصادرته وإحكام الرقابة عليه باسم مقاومة التجديف Blasphemy، أي باسم الدين؛ وبين أن يتم هذا كله باسم مقاومة البذاءة أو الفحش Obscenity، أي باسم الأخلاق. ولئن كانت فكرة "الحرام" قد سبقت فكرة "العيب"، أي أن الرقابة الدينية هي التي سبقت الرقابة الأخلاقية<sup>(٥)</sup>، فإنها في الواقع هي التي أدت إليها. ومعنى هذا أن تقويم الفن من خلال ثنائية: الفضيلة والرذيلة، ليس إلا امتداداً - أو إعادة توظيف - للثنائية القديمة: المقدس Sacred والديهي أو المذنب Profane<sup>(٦)</sup>. وربما يقابل هذا - على الصعيد الأخلاقي النظري - ما يلاحظه بعض علماء الأخلاق من ثنائية أخرى بين الأخلاق المتأفيزيقية Metaphysical Ethics التي تحصر نفسها في مشكلات محددة مثل مشكلة "الله" ومشكلة حرية الإرادة ومشكلة خلود النفس، وغيرها من المشكلات ذات الطابع الديني؛ وبين الأخلاق المستقلة Independent Ethics<sup>(٧)</sup>، التي لاتقوم على أية فروض دينية.

وهكذا، فإن على من يتصدى لبحث علاقة الفن بالأخلاق، أن يتسلح بالبحر الشديد، إذا أراد ألا ينزلق إلى القضية اللتبسة بها، وهي علاقة الفن بالدين. على أن هذه ليست هي الصعوبة الوحيدة في الموضوع، إذ إن هناك صعوبات منهجية أخرى عليه أن يواجهها: فمنها أولاً ما هو خاص بتحديد المصطلح، ومنها ثانياً ما يخص طبيعة الموضوع نفسه، ومنها ثالثاً ما يتعلق بالفروض المسبقة التي يقع في أسرها كثير من الباحثين في علاقة الفن بالأخلاق.

وإذا ما بدأنا بالصعوبات الناشئة عن المصطلح، كان أهم ما نجده هو أن اللغة العربية فقيرة في هذا الجانب بالقياس إلى اللغات الأوروبية. ولعل خير شاهد على هذا، هو أنه لا يوجد في اللغة العربية غير مصطلح واحد، هو "الأخلاق"، لتدل به على الأخلاق نفسها وعلى العلم الذي يدرسها في الوقت نفسه، بينما نجد في اللغة الإنجليزية مصطلحين اثنين على الأقل، هما مصطلح "Morality" الذي يشير غالباً إلى الجانب العملي المرتبط بقواعد الأخلاق وآداب السلوك؛

ومصطلح "Ethics" الذى يشير غالبا إلى علم الأخلاق وقضاياها الفلسفية النظرية<sup>(١)</sup>، أى أن المصطلح الأول كما هو واضح، يتعلق بالمعنى القريب المتداول للأخلاق؛ أما الثانى، فيتعلق بمعناها الأبعد غورا. ولاشك فى أن وجود هذين المصطلحين ومشتقاتهما فى اللغات الأوروبية - فى مقابل المصطلح الوحيد فى اللغة العربية - يساعد الباحث على التفريق بين المستويات المختلفة لمعنى الأخلاق، ولذا فهو يمكنه إلى حد كبير من حل العضلات أو المسائل الملتبسة فى قضية مثل قضية العلاقة بين الفن والأخلاق. وربما يحسن فى هذا السياق أن نشير إلى مثل دال، هو محاولة "ديويت باركر D. Parker" التى أوضح من خلالها كيف أن الأعمال الفنية قد تبدو متعارضة مع الأخلاق بمعناها الدارج المشار إليه أعلاه: Morality أو Morals؛ ولكنها تكون مع هذا أخلاقية، أى منسجمة مع الأخلاق بمعناها البعيد: Ethics<sup>(٢)</sup>.

غير أن التمييز بين المعنيين ليس بالسهولة التى قد يتصورها البعض، وإنما هو عمل يحتاج إلى بصيرة وتجرد ليسا متاحين لدى أغلب المتشجنين الذين يبادرون دائما إلى إدانة الأعمال الفنية بدعوى الدفاع عن الأخلاق. وربما كان المثل الذى ضربه الشاعر "ت.س. إليوت T. S. Eliot" (١٨٨٨-١٩٦٥) - وهو من المؤمنين بوظيفة الشعر الاجتماعية وتأثيره الأخلاقى غير المباشر - قادرا هنا على أن يوضح طبيعة هذه العلاقة. ويشير المثل إلى محاولة تتبع طائر أو طائرة بالعينين المجردتين فى سماء صافية. فإذا مارأيت الطائر وهو قريب تماما ولازمته ببصرك وهو يمعن فى البعد تدريجيا إلى أن يصير مجرد نقطة لاتكاد تبين فى الفضاء اللانهائى، فإنك لن تستطيع أن تجعل شخصا آخر يرى ماتراه، حتى لو حاولت أن تدله عليه. وكذلك الحال فى المعنى البعيد أو العميق للأخلاق Ethics<sup>(٣)</sup>. إنه كالتأثير الذى أوغل فى الفضاء حتى استحال إلى نقطة هيهات لقصار البصر أن يروها مهما دللناهم عليها، لأنهم لم يستطيعوا أن يروا الطائر إلا وهو قريب، ثم كملت أبصارهم عن تتبعه إلى أن يصير نقطة طيفية فى الأفق البعيد.

ولعل أحد المصطلحات الأخرى التى تشير إلى فقر اللغة العربية فى هذا الميدان، هو مصطلح السلوك، بمعنى التصرف الأخلاقى العملى. فبينما لاتملك العربية غير هذا المصطلح البتيم (السلوك)، نجد فى الإنجليزية مثلا، تفرقة واضحة بين "السلوك" بمعناه العام كما يستخدم فى علم الإنسان Anthropology وعلم النفس Psychology وعلم الاجتماع Sociology؛ ليدل على أفعال الإنسان وأنشطته الإرادية وغير الإرادية جميعا، إلى آخر ما يعنيه مصطلح "Behavior"؛ وبين مصطلح السلوك بمعناه الخاص، الذى يعبر عن الإرادة والاختيار، ومن ثم فهو يشير إلى السلوك الخلقى، وهذا هو ما يعنيه فى الإنجليزية مصطلح "Conduct"<sup>(٤)</sup>. وربما أمكننا أن نشير أيضا فى هذا السياق إلى مصطلح "Manners" الذى يدل على آداب السلوك واتباع القواعد والعادات الخلقية، أو يدل على طباع المرء<sup>(٥)</sup> كما تهدو من سلوكه، حسب الترجمة التى أقرها فؤاد زكريا.

وإذا ما انتقلنا إلى ميدان فلسفة الفن وعلم الجمال، فسوف نجد أن أزمة المصطلح وما ينشأ عنها من عقيات لاتزال قائمة أمام الباحث العربى فى هذا الميدان. وربما لا يكون هناك خلاف كبير حول مصطلح "الفن" ومشتقاته، بين العربية وغيرها من اللغات الأوروبية، غير أن الأمر ليس كذلك فى مصطلح "الجمال"، الذى يشير فى العربية إلى ظاهرة "الجمال" فى الطبيعة أو الفن؛ بالمعنى الذى يقابله فى الإنجليزية: "Beauty"، كما يشير فى الوقت نفسه إلى العلم الذى يدرس هذه الظاهرة، وهو هذه المرة يقابل المصطلح الإنجليزى: "Aesthetics". وقد أشار كثير من أساتذة الفلسفة عندنا إلى الصعوبات الجمة التى تواجههم بسبب ذلك القصور فى المصطلحات العربية، لا سيما حين يترجمون ما يختارونه من كتب فى علم الجمال إلى اللغة العربية<sup>(٦)</sup>. وعلى أية حال، فليس هذا هو مجال البحث فى أسباب هذا القصور والنظر فى سبل التغلب عليه؛ وإنما حسبنا أن نشير إلى أثره السلبي البالغ على دراسة القضايا الفلسفية المهمة، ومنها القضية التى نعالجها الآن.

أما الصعوبة الثانية المتعلقة بالمنهج، فتتمثل فى ضرورة الحذر من الفروض المسبقة التى قد تنشأ فى وعى الباحثين فى علاقة الفن بالأخلاق، أو ربما قد تتسرب من "لا وعيهم"، حين يتصدون لدراسة هذه القضية.

ولعل أخطر هذه الفروض، هو البدء باقتناع مؤكد فحواه أن علاقة الفن بالأخلاق إنما هي مشكلة تخص "الفن" وحده دون سواه<sup>(١١)</sup>؛ أما "الأخلاق" فلا دخل لها بهذه المشكلة. وتبدو خطورة هذا الفرض المسبق في أنه لا بد من أن يوجه الباحث إلى نتيجة لاهرب منها، ألا وهي أن "الفن" هو وحده المطالب بأن يكيف نفسه بحيث لا يتعارض مع "الأخلاق"، مهما كلفه هذا من تنازلات قد تصل به إلى حد يتنكر فيه لطبيعته الخاصة وقوانينه الداخلية إذ إنه سيصبح طبقاً لهذه النتيجة، مجرد تابع للأخلاق، يدين لها بالولاء، ويخضع في المقام الأول لأوامرها، أو لنواهيها التي هي في الحقيقة أوامر متطرفة<sup>(١٢)</sup>.

وبلغنا تاريخ الفلسفة على تيارات فكرية متنوعة قديمة وحديثة من هذا النوع. فمن المعروف أن أفلاطون وأرسطو كانا مقيدين في نظريتهما للفن بالاعتبارات الأخلاقية<sup>(١٣)</sup>. أما في العصور الحديثة، فإن هناك ميلاً غالباً في التقاليد الفكرية الأنجلوسكسونية Anglo-Saxon إلى ترجيح المفزى الأخلاقي للفن، والأدب خاصة<sup>(١٤)</sup>، على نحو ما يتضح بشكل عام في تراث المذهب النفسي Utilitarianism الذي أرسى دعائمه "جيريمي بنتام" J. Bentham (١٧٤٨ - ١٨٣٢) وطوره "جون ستوارت مل" J. S. Mill. كما يتضح بصورة موازية في التراث التقدي والأدبي، منذ دفاع "فيليب سيدنى" Ph. Sidney (١٥٥٤ - ١٥٨٦) عن الشعر، إلى دفاع "بيرس شيللي" P.B. Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) عنه، بغض النظر عن الفروق البارزة بين دفاعيهما، إذ انطلق "سيدنى" من الإيمان بأن وظيفة الشعر مزدوجة، فهي جمالية وأخلاقية في الوقت نفسه، لأن الشعر يبهجنا من ناحية، ويهذبنا ويعلمنا من ناحية ثانية<sup>(١٥)</sup>. بل إنه - بعبارة "سيدنى" - هو خير ما يعلّمنا الفضيلة ويدفعنا دعماً إليها<sup>(١٦)</sup>. في حين أن "شيللي" يصل إلى إثبات الأثر الأخلاقي للشعر، ولكن عن طريق غير مباشرة، فيقول: "إن السر الأعظم للأخلاق يكمن في الحب، أو الخروج من طبيعتنا الذاتية لتتوحد بالجميل الذي يوجد في فكر غير فكرنا، أو في فعل ليس من أفعالنا، أو في شخص غيرنا نحن. إن الإنسان، لكي يصبح خيراً إلى أقصى حد، يجب أن يعمل خياله بصورة مركزة وشاملة، يجب أن يضع نفسه موضع الآخر: بل وموضع آخرين عدة، لتصبح آلام إخوته في الإنسانية ومباهجهم، آلامه هو ومباهجه. إن الوسيلة العظمى للخير الأخلاقي هي الخيال. والشعر يتحكم في النتيجة بأن يهيئ السبب"<sup>(١٧)</sup>.

إن هذه النظرة الأخلاقية إلى الشعر، سواء تجلت بصورة مباشرة عند "سيدنى"، أو غير مباشرة عند "شيللي"، ليست في الحقيقة إلا أحد تجليات الروح النفعية Utilitarian التي وسمت بميسمها الثقافة الأوروبية منذ مطلع العصور الحديثة، خصوصاً منذ عصر: "دعه يعمل Laissez-faire"، الذي لم يعد من الممكن بعده النظر إلى أي نشاط إنساني أو إلى أي شأن يتعلق بالبشر عامة. على أن براءته أو كونه مجرد مصدر للبهجة، يكفيان لتبرير وجوده، إذ يجب أيضاً، حتى يتم إقراره والسماح به في عالم أصبح يتميز بالحرص الاقتصادي، أن تثبت جدواه العملية المباشرة. وليس الفن استثناء من هذه القاعدة التي ارتضاها العقل العام، فلم يعد يكفي أن نتحدث عن قيمة الفن الجمالية وحدها، بل لا بد من أن نبرهن على أن له وظيفة في الحياة العامة<sup>(١٨)</sup>.

نعم، لقد حدثت مقاومة فكرية جسدت تيارات شتى في مواجهة هذه الروح النفعية العامة، التي سيطرت على الثقافة الأنجلوسكسونية بصورة أظهر من سواها؛ غير أنها لم تحقق سوى انتصارات محدودة ومؤقتة. ولعل الدعوة التي اتخذت من فكرة "الفن للفن Art for art's sake" شعاراً لها، هي أبرز حركات المقاومة التي تصدت للنظرة النفعية والبراجماتية إلى الفن. وتعود بداية ظهور هذه الحركة - كما تقصاها "ويلكوكس" J. Wilcox<sup>(١٩)</sup> - إلى أوائل القرن التاسع عشر، حتى إذا اقترب القرن من نهايته، كانت الحركة قد تبلورت واشتد عودها، على نحو ما يظهر من كتابات أهم أنصارها، ممن كانت أفكارهم رد فعل جمالياً في مواجهة سائر أشكال استغلال الفن وتوظيفه سياسياً، أو دينياً، أو أخلاقياً<sup>(٢٠)</sup>.

ولم يكن ظهور الحركة التجريدية في الفن وانتشارها، وكذلك شيوع ظاهرة الغموض في الأدب، سوى بعض أمثلة أخرى من ردود الفعل الحادة التي نشأت لمواجهة سائر أنواع الاستجابات الزائفة للفن، لا سيما الاستجابة الأخلاقية<sup>(٢١)</sup>. أما على الصعيد الفلسفي، فقد زامنت هذه الحركات الفنية والأدبية، تيارات فلسفية عدة، حاولت بدورها أن تتصدى للتيار البراجماتي النفسي في مجمله، أو في ميدان الفن والأخلاق خاصة.

ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى محاولات بعض المثاليين الهيجليين. ولعل أهمها محاولة "برادلي F.H. Bradley (١٨٤٦-١٩٢٤) في كتابه: "دراسات أخلاقية Ethical Studies، الذي ظهرت طبعته الأولى عام ١٨٧٦م، والذي عدّه "بوزانكيت B. Bosanquet (١٨٤٨-١٩٢٣) نقطة تحول تغير عندها مجرى تاريخ علم الأخلاق Ethics<sup>(٣١)</sup>، كما عدّه "اليوت" محاولة عميقة لهدم معبد الأخلاق النفعية من أساسه، وإقامة معبد أخلاقي آخر بهندسة مغايرة وتصميم مختلف<sup>(٣٢)</sup>.

غير أن هذه التيارات المعارضة للنظرة السائدة إلى قيمة الفن على أساس أخلاقي، أو على أساس جدواه ونتائجه المباشرة في الحياة فحسب، لم يقدر لها أن تفرض كلمتها بصورة حاسمة، فظلت دعوتها إلى تقويم الفن من خلال قوانينه هو وحدها، وليس بقوانين مفروضة عليه من مجال آخر، دعوة محدودة، عاجزة - في معظم الأحوال - عن التصدي للروح النفعية العامة في حضارتنا المعاصرة؛ وبقيت في النهاية دعوة محصورة بين دوائر المثقفين ومحبي الفن الضيقة. وسيظل اتساع هذه الدوائر مشروطا بظروف المجتمعات، ومدى تحضرها وراقيها الثقافي. وربما يأتي العصر الذي يكون فيه الناس عامة، أكثر سراحة وأقل صرامة، فيقدرون من جديد الحقوق الأصلية للنشاط الإبداعي المعفوق، غير أن هذا العصر - فيما يرى بعض علماء الجمال المعاصرين - ليس عصرنا<sup>(٣٣)</sup>.

وليس أدل على هذا، من أننا نرى ذبوع الاتجاه الأخلاقي في مجال النقد الأدبي على سبيل المثال، ونشاهد مدارس نقدية كاملة تنحو هذا النحى، كما يظهر من مدرسة "الإنسانيين الجدد New Humanists"<sup>(٣٤)</sup>، الذين كان اهتمامهم الأساسي ينصب على الأدب باعتباره نقدا للحياة. أما دراسة التشكيل أو التقنية، حيث تتجسد القيم الجمالية الخالصة، فلم تلق منهم إلا اهتماما ثانويا، باعتبارها مجرد دراسة للوسائل، في حين أن البعد الأخلاقي هو وحده المنوط بالغايات<sup>(٣٥)</sup>. وذلك، إلى آخر ما روح له أعلام هذه المدرسة، مثل "توماس هيوم T.E. Hume (١٨٨٣ - ١٩١٧) الذي لقي نحيبه في الحرب العالمية الأولى، وكذلك "بول إلمر مور P. B. More (١٨٦٤ - ١٩٣٧)، و"إرفنج بابييت I. Babbitt"<sup>(٣٦)</sup> (١٨٦٥ - ١٩٣٣)، و"فرانك ليفز F. Leavis (١٨٩٥ - ١٩٧٨)، وغيرهم.

بل ليس من الغريب أن نجد أحد أتباع هذا الاتجاه البارزين، وهو "إيفور ونترز Y. Winters (١٩٠١ - ١٩٦٨)<sup>(٣٧)</sup>، ينص صراحة في كتابه المعروف "تشریح اللغو The Anatomy of Nonsense" - (١٩٤٣) - على أن "عملية الخلق الفني هي عملية تقويم أخلاقي للتجربة الإنسانية، بواسطة تقنية تعطي تقويما أدق من سواه"<sup>(٣٨)</sup>. ولعل هذا التطرف الأخلاقي في النظر إلى الفن، هو الذي دفع ت.س. إليوت - الذي هو أحد تلامذة "بابييت" - إلى أن يكشف شطط آراء أستاذه، فيصفه مع زميله "مور"، بأنهما لم يهتمتا بالفن اهتماما أساسيا، لأنهما كانا بالدرجة الأولى مصلحين أخلاقيين، ولهذا، لا يستحق أى منهما أن يكون ناقدا كاملا<sup>(٣٩)</sup>. كما دفع كذلك الناقد والفكر التربوي "هنري لويس منكن H. L. Mencken (١٨٨٠ - ١٩٥٦)، إلى أن يصف هؤلاء النقاد الأخلاقيين جميعا، بأنهم: "حملة نعث الأدب"<sup>(٤٠)</sup>.

غير أن النظرة الأخلاقية البراجماتية إلى الأدب والفن لم تتراجع. ونحن لا نعدم أصوات مناصريها حتى في النصف الثاني للقرن العشرين. ولعل أحد الأمثلة البارزة في هذا السياق، هو ما نجده عند الناقد "بيتر جونز P. Jones" صاحب كتاب "الفلسفة والرواية Philosophy and the Novel" الصادر عام ١٩٧٥، في محاولته الدالة التي أراد فيها أن يربط بين برجماتية الفيلسوف "وليم جيمس W. James (١٨٤١ - ١٩١٠) من ناحية، وبعض الأعمال الروائية لأخيه "هنري جيمس H. James (١٨٤٣ - ١٩١٦) من ناحية ثانية"<sup>(٤١)</sup>، خصوصا روايته "صورة سيدة Portrait of a Lady"<sup>(٤٢)</sup>.

ولاشك في أننا إذا ما وسعنا النظرة الأخلاقية إلى الأدب والفن عامة - على ما في هذه التوسعة من خطر التعميم - فلن نتردد في أن نضم إليها كثيرا من التيارات المتعارضة، بدءا من الماركسية في أقصى اليسار، إلى الاتجاهات الصوفية والدينية في أقصى اليمين.

والحق أننا إذا ما أمعنا النظر في النقد الماركسي، سنجد أنه يقوم في جانب كبير منه على أساس أخلاقي، وإن كانت صورة الإنسان التي ترسمها الماركسية، مختلفة عن صورته كما ترسمها

الاتجاهات المغايرة التي رأت الفن أيضا من منظور الأخلاق<sup>(٣٧)</sup>، وإذا أردنا مثلا واضحا من الفكر الجمالي الماركسي، فلننظر في أعمال "جورج لوكاتش G. Luckacs" (١٨٨٥ - ١٩٧١)، وبصفة خاصة أعماله المبكرة التي كان مهتما فيها ببحث علاقة الجمال بالأخلاق، على نحو ما أوضح اثنان من أبرز الباحثين المتخصصين في "لوكاتش الشاب"، هما "بول براينز P. Breines" و"أندرو آراتو A. Arato"<sup>(٣٨)</sup>. فأريانا كيف انتهت "لوكاتش" إلى تقديم الأخلاق، فالجمال وحده عاجز في رأيه عن أن "يمنح الحياة الشخصية القيمة الكافية، أو أن يوجهها الوجهة المناسبة. بل إنه قد يؤدي إلى مزيد من الإحباط وتثبيط الهمم، ويدعو إلى العزلة، ولا يساعد الإنسان على التحقق الشخصي. وليس بمقدور الفرد - والإنسانية عامة - أن يكتسب القيمة ويجد التوجيه الأمثل إلا إذا تجاوز الأحكام الجمالية Aesthetic Judgments إلى مجال الأخلاق"<sup>(٣٩)</sup>.

أما التيار الديني على الجانب الآخر، فإنه يصل إلى النتيجة نفسها، فيجعل الصدارة والأولوية للأخلاق. والمثال هذه المرة هو "سورين كيركجارد S. Kierkegaard" (١٨١٣ - ١٨٥٥) الذي وضع "الجمالي The Aesthetical" و"الأخلاقي The Ethical" في مواجهة حدية تفرضها صيغة: "إما.. أو"، التي تملي على الإنسان الفرد مسئولية الاختيار<sup>(٤٠)</sup>. صحيح أنه قد نظر إلى "الجمالي" على أنه عنصر محايد، وليس شرا<sup>(٤١)</sup>، لا من حيث طبيعته، ولا من حيث هو مرتبط بالمتعة أو اللذة Pleasur، فالطابع غير الأخلاقي للعصر - كما رآه كيركجارد - لا يرجع إلى سيادة اللذة، بل إلى الخط من قيمة الإنسان الفرد<sup>(٤٢)</sup>. ولكن يبقى بعد هذا، أن كيركجارد يزكي في النهاية "الخيار الأخلاقي"، إذ إن عملية الاختيار نفسها، هي عنده عملية أخلاقية في جوهرها<sup>(٤٣)</sup>، حتى لو أدت بصاحبها إلى اختيار "الجمالي". وهكذا تتبوأ الأخلاق عند كيركجارد منزلة أرفع من منزلة الجمال، فهي التي تفضي في النهاية إلى الدين، الذي هو بدوره أسمى من الأخلاق<sup>(٤٤)</sup>. وهنا يتضح لنا كيف أن كيركجارد لم يشذ عن الخط الرسوم الذي ينتظم سائر من يهيطنون بالفن أو الجمال إلى منزلة أدنى من الأخلاق، إذ إن هؤلاء في الأغلب، إما أن يكونوا منطلقين في البداية من وجهة نظر دينية، وإما أنهم سيصلون إليها في النهاية، أو على الأقل يلتقون معها على صعيد واحد؛ على نحو ما حدث مثلا مع حركة "الإنسانية الجديدة" التي أشرنا إليها في سياق هذا البحث؛ حين تحولت فيما بعد إلى "الإنسانية الدينية Religious Humanism"<sup>(٤٥)</sup>.

ولسنا نود هنا أن نزكي وجهة النظر التي توسع من مفهوم الأخلاق، خصوصا حين تدرس علاقتها بالفن، بحيث تستعمل صفة "أخلاقي" للدلالة على كل شأن إنساني له أهمية وخطر في حياة البشر عامة؛ فلاشك في أن استعمال الكلمة على هذا النحو الواسع - سواء عند من يرفضون صلة الفن بالأخلاق، أو عند من يثبتونها - سيفرغ مصطلح الأخلاق من معناه، ويسلبه قيمته<sup>(٤٦)</sup>، فضلا عن أنه سيؤدي بنا إلى تطرف في اتجاه أحد الجانبين: فإما أن ننفي عن الفن أية صلة - لا بالأخلاق فحسب - وإنما أيضا بالحياة والمجتمع، كما فعل مثلا الشاعر "أوسكار وايلد O. Wilde" (١٨٥٤ - ١٩٠٠) والفنان "أوبري بيردسلي A. Beardsley" (١٨٧٢ - ١٩١٨) ورفاقهما من دعاة "الفن للفن"، الذين تباها بأن الفن لا وظيفة له، وليس له من قيمة سوى التعبير عن الذات! فكان عليهم أن يقرأوا بالهزيمة الكاملة على يد المجتمع<sup>(٤٧)</sup>، وإما أن نذهب إلى الطرف المقابل، فنطابق بين الفن والحياة، مطابقة تجعلنا نبدو - كما لاحظ "رومان ياكوبسون R. Jakobson" - مثل جمهور العصور الوسطى الذي كان يريد أن يفتك بالمثل الذي يؤدي دور "يهودا"<sup>(٤٨)</sup>.

وبدا من هذين الموقفين المتطرفين، هناك موقف ثالث معتدل، واقعي إلى أبعد حد، خلاصته أن نقر بأن للفن أثرا أخلاقيا ودورا اجتماعيا مهما، ولكن بشرط أن تعي أن ما يجعله فاعلا من الناحية الأخلاقية والاجتماعية شيء، وما يجعله فنا شيء آخر، ولولا هذا ما كان لنا أن نصطدم بالمفارقات المركبة التي تكشف لنا أولا: كيف أن كثيرا من المنحرفين أخلاقيا ليس لديهم وعي جمالي، ولا تربطهم صلة حقيقية بالفنون الرفيعة، والحال كذلك بالضبط مع كثيرين من الطيبين والأخيار، كما تكشف ثانيا، كيف أن بعض من اخترعوا وسائل التعذيب ومارسوها في الغرب، كانوا قد تربوا على قراءة "شكسبير W. Shakespeare" (١٥٦٤ - ١٦١٦) و"جوته J.W. Goethe" (١٧٤٩ - ١٨٣٢) وما زالوا يقرءونهما<sup>(٤٩)</sup>. ولماذا نذهب بعيدا؟! أو ليس يكفيننا ما يبديه

اليوم ساسة إسرائيل - المثقفون فنيا - وقادتها العسكريون وجنودها، من وحشية في قتل أطفال الانتفاضة الفلسطينية ونسائها، دون أن يجدوا من ثقافتهم الفنية رادعا يوقظ ضمير الإنسان فيهم ويبعث الحس الأخلاقي؟!

وإزاء هذه المفارقات متعددة الجوانب، لانتملك إلا أن نردد مع "آلن تيت A. Tate" (١٨٩٩ - ١٩٧٩) أننا إذا كنا نتوقع من الشعر عملا ليس من طبيعته، فأولنا بنا أن نخدم جذوته بدلا من أن نسيء استخدامه<sup>(١٠)</sup>. وما يصح هنا في الحديث عن وظيفة الشعر، يصح في الحديث عن وظيفة الفنون كافة.

لعلنا الآن قد أصبحنا في وضع يسمح لنا بأن ندرك كيف أن دراسة الفن والأخلاق - فضلا عن العلاقة بينهما - لا بد لها، لكي تكون دراسة مفيدة موضوعيا، وسليمة منهجيا، من أن تراعى بعض المحاذير الضرورية. فهناك مشكلة المصطلح وما يرتبط بها من ضبط للمعاني وتحديد للمفاهيم، وهناك مشكلة النظرة المثالية وما يرتبط بها من عزل لظاهرة الفن والأخلاق عن إطارها الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، وهناك الأفكار المسبقة التي تضلل الباحث وتجعله يصل إلى نتيجة محددة سلفا. وإذا كان لنا أن نضيف شيئا حول هذه المشكلة الأخيرة بالذات، قبل أن ننقل إلى النقطة الأساسية الأخيرة في هذا البحث، فهو أن النظرة النقدية إلى شتى المذاهب والأفكار الأخلاقية والجمالية مهما بلغت سطوتها، يجب أن تحل محل التعصب المطلق والتسليم الأعمى بمذهب أو تيار أو فكرة معينة. وهذا يعني أننا، بدلا من أن نسلم بصحة تيار أخلاقي سائد - مهما بلغت سطوته - علينا أن نحصه ونزنه بميزان العقل للنقيل منه ما يستحق القبول، ونرفض ما لا بد من رفضه، بل قد نرفضه بقضه وقضيضه إذا وجدناه قائما على أساس وإد لا يمكن تبريره عقليا.

وقد يكون من الخير أن نشير إلى شاهد مزدوج من الفكر المعاصر في مجال الأخلاق والجمال. وهو شاهد مزدوج، غير أن دلالة واحدة في السياق الذي يهمننا هنا. ويمثل الشق الأول من هذا الشاهد في السؤال الذي طرحه فيلسوف الأخلاق الإنجليزي "هارولد بريتشارد H. A. Prichard" (١٨٧١ - ١٩٤٧) ليواجه به الأخلاق النفعية السائدة في عصره. وتدل صيغة السؤال، التي اتخذها بريتشارد عنوانا للبحث الذي نشره عام ١٩١٢: في مجلة العقل (Mind): "هل تقوم الفلسفة الخلقية على أساس خاطئ؟ Does moral philosophy rest on a mistake?"<sup>(١١)</sup> - تدل هذه الصيغة المستريية على وعي نقدي يرفض الإنعان لسطوة الأخلاق النفعية السائدة. وإذا كان بريتشارد قد أجاب عن سؤاله هذا بالإيجاب، فكشف عن المغالطة التي تقوم عليها الأخلاق النفعية في عصره، وأسس رؤية أخلاقية مغايرة أضاءت الطريق لتلاميذه من بعده، وعلى رأسهم "وليم ديفيد روس W. D. Ross" (١٨٧٧ - ١٩٧١) صاحب فكرة: (بداية الواجب Prima Facie Duty)<sup>(١٢)</sup>، فإن مفكرا جماليا معاصرا جاء بعد "بريتشارد" بعدة عقود، ليعيد طرح السؤال نفسه ولكن في مجال الجمال أو فلسفة الفن، وهذا هو الشق الثاني من الشاهد المزدوج، كما يمثلته بحث "كينيك W. E. Kennick" الذي نشره عام ١٩٥٨ في مجلة "Mind" أيضا، تحت عنوان: "هل يقوم الجمال التقليدي على أساس خاطئ؟ Does Traditional Aesthetics rest on a mistake?"<sup>(١٣)</sup>.

وعلى نحو ما أجاب "بريتشارد" عن تساؤله بالإيجاب، فعل خلفه "كينيك"، فأوضح الأساس المغلوطة الذي يقوم عليه علم الجمال حين يبدأ بتعميمات مطلقة يفترض من خلالها وجود مجموعة خصائص مشتركة تميز الأعمال الفنية - على اختلافها - عن أي شيء آخر سواها، بغض النظر عن نوعية هذه الأعمال: أدبا كانت أو موسيقى أو فنا تشكليا<sup>(١٤)</sup>، مما يؤدي إلى طمس الفروق المهمة بين الفنون وتجاهل الاختلافات التعبيرية والتشكيلية التي تفرضها طبيعة الأداة وخصوصيتها.

ولاشك في أن هذه الروح النقدية التي تقدم الشك على اليقين، وتفرض احتمال الخطأ بدل التسليم بالصحة المطلقة، هي التي يجب على الباحث في العلوم الإنسانية أن يتحلى بها، لاسيما في القضايا والموضوعات الخلافية التي تلتي قضايا الفن والأخلاق في موقع الصدارة منها. فإذا ما أننا من يدعى هذه الأيام بأن الفن حرام، لأنه يتعارض مع مبادئ الدين، أو أنه خطيئة، لأنه

يتعارض مع مبادئ الأخلاق، فلا ينبغي أن ندّعي لما يدعيه أو نسلّم به تسليماً أعمى. فإذا أدعنا وسلّمنا، سنكون قد وقعنا منذ البداية في خطأ منهجي فادح، وستكون سائر النتائج التي قد نصل إليها مطعونا - عن حق - في صحتها. وإذا ما أتانا من يزعم منذ البداية أن قضية العلاقة بين الفن والأخلاق تخص الفن وحده، بما يعني أن الفنان هو المسؤول أولاً وأخيراً عن موادمة عمله بحيث يأتي منسجماً مع قواعد الأخلاق؛ في الوقت الذي لا تلقى فيه أية مسؤولية على كاهل رجل الأخلاق، فإن علينا ألا نقبل هذا الزعم على علاقته؛ وإلا وقعنا أيضاً في الخطأ المنهجي الفادح نفسه. وليست هناك وسيلة لتصحيح هذا الخطأ إلا بأن نبدأ في بحث قضيتنا بنزاهة علمية تعصمنا من الانحياز المسبق حين نبحث مشكلة "الفن والأخلاق"، فتجعلنا نتناولها على أنها مشكلة لا تنحصر في بحث حقوق الأخلاق فحسب، ولكن في بحث حقوق الفن كذلك؛ أي أن علينا أن نضع كل طرف منهما مقابل الآخر، وعلى قدم المساواة، لنعطى كلا منهما حقه، بدلا من أن نترك أحدهما يطفئ ببساطة على الآخر، لأن الأخلاق هي دائما الجانب الأكثر ميلا إلى الطغيان عن طريق فرض قانونها الخاص.

وبعد هذه الوقفة أمام بعض الصعوبات المنهجية التي تعترض من يبحث في العلاقة بين الفن والأخلاق، وبيان كيفية تجاوزها، ننقل إلى وقفة أخرى قصيرة أمام نوع آخر من الصعوبات في هذه القضية الشائكة، ونقصد به الصعوبات الناشئة عن طبيعة الموضوع نفسه.

ولعل أهم ما يمكن قوله هنا بإيجاز، هو أن موضع الصعوبة في هذه القضية (علاقة الفن بالأخلاق)، إنما يكمن في أنها قابلة لأن تعالج من زوايا عدة. وإذا ما اختار الباحث إحدى هذه الزوايا، فسلبيه أن يظل متبها فلا تغفل عينه عن بقيتها؛ حتى يوفي القضية حقها الكامل من البحث العميق والدرس المتروى. وآية ذلك أننا قد نختار زاوية البحث الفلسفي التأملّي الخالص، فنكون حينئذ أمام درس مقارن لبنية القيمة، طرفاه قيمتا الجمال والقبح من ناحية، والخير والشر من ناحية ثانية؛ أي أننا سنكون في مجال فلسفة القيم أو الأكسيولوجيا "Axiology". وسنرى حينئذ كيف أن القيم تستند بسبب تنوعها إلى مبدأ الاختلاف<sup>(١٠)</sup>، ولا سبيل إلى دمجها أو توحيدها أو القضاء على ما بينها من تمايز، إلا بالقضاء عليها هي نفسها. ومن المؤكد أن الفن - والقيم الجمالية عامة - هو الذي يكون معرضا للخطر بصورة أظهر من الأخلاق في عملية التوحيد أو الدمج هذه. ويعود السبب في ذلك إلى أن القيمة الأخلاقية تنفرد بخصيصة مميزة غير متوافرة في القيمة الجمالية، هي - كما أسماها "هير" - خصيصة الهيمنة أو التسلسل "Overridingness"<sup>(١١)</sup>؛ فهي تنزع دائما إلى أن تبسط سلطانها على غيرها من القيم وتحاول إخضاعها.

وإذا ما تتبعنا نشأة المعايير الأخلاقية وتطورها، فسندد أنها تكتسب بعد تأسيسها مزيدا من الصرامة التي قد تصل بها إلى حد الجمود. ومع أن اللغة المعبرة عنها هي في الأصل وصفية، إلا أنه في أوقات الخطر الذي قد تتعرض له تلك المعايير أو القيم الأخلاقية، يتم تجاهل هذه اللغة الوصفية، ويجرى العمل على إحياء الطاقة التقويمية لها، إحياء مؤلما فظا كما يشير بحق "هير"<sup>(١٢)</sup> وعن طريق هذا الإحياء يتم الحكم على كل شيء من منظور القيمة الأخلاقية، وفي هذا الخلط بين القيم يكون الفن هو الضحية في العادة، إذ تتم ترجمة الظاهرة الجمالية إلى خبرة من نوع آخر<sup>(١٣)</sup>. ويصدق هذا أكثر ما يصدق على من يوحدون بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية، فينظرون إلى الفن على أنه أخلاقي عموماً، إذ إنهم في الحقيقة لا يفقهون أكثر من أنهم يعوّدون بالفن من جديد إلى أرض الأخلاق، لكي يصبح ملكيا أكثر من الملك!<sup>(١٤)</sup>

وكذلك يبدو أن معالجة قضية الفن والأخلاق من زاوية فلسفة القيم، لابد من أن تضع نصب أعينها خصوصية كل قيمة كبرى على حدة، ومدى التقارب والتباعد بينها وبين القيم الأخرى، وفي هذه الحالة ستكتشف كيف أن القيمة الجمالية والأخلاقية قد تتشابهان بصورة لا نجدّها بين أي من القيم الأخرى، فهاتان القيمتان تشكّلان في الحقيقة أهم النماذج في خبرتنا بالقيم على الإطلاق، وبقيّة القيم لا تخلو في عمومها من صبغة جمالية أو أخلاقية<sup>(١٥)</sup>. غير أن هذا التشابه لا يصح أن يكون مدعاة للدمج أو التوحيد بين القيمتين. نعم، قد تؤدي المحافظة على استقلال القيم - خصوصا قيمتي الجمال والأخلاق - إلى شيء من الصراع بينهما في بعض الأحيان؛ وقد نجد أنفسنا في بعض المواقف مضطرين إلى الاختيار أو المفاضلة بين إحديهما. لكن، مهما تكن نتيجة هذه المفاضلة، فإن ما يجب أن نعرفه هو أن اختيار أحد الطرفين في موقف. ما لا يعني أبداً أن



الإنسان قد تخلى تماما عن الطرف الآخر. ولعل المثال الذى ضربه "هير" يوضح ما نقصده هنا، فقد افترض أن زوجته قد اقترحت عليه أن يضع على كرسي مكتبه حشوية لونها قرمزي يتناثر مع بقية أثاث الحجرة، فهو فى هذه الحالة أمام خيارين: فإما أن ينحاز إلى الجمال ويرفض اقتراح زوجته، وإما أن ينحاز إلى الأخلاق فيجاملها ويضع الحشوية القرمزية. ولكنه، حتى لو انحاز إلى الأخلاق فى هذا الموقف بالذات، فسيظل على اقتناعه بأنه قد أدى شعوره الجمالى، ولن يغير رأيه فى أن اللون القرمزي متنافر مع أثاث مكتبه<sup>(١١)</sup>. وهكذا، نستطيع أن نتجاوز الصراع بين القيم الجمالية والأخلاقية دون أن يكون هذا على حساب التخلي التام عن إحدى القيمتين أو التناكر لها بصورة نهائية.

ولعلنا قد نجنح إلى زاوية أخرى فى معالجة هذه القضية، هى هذه المرة الزاوية التاريخية أو الاجتماعية، فننظر إلى القيم الجمالية والأخلاقية كليهما، على أنهما قيمتان نسبيتان تتغيران من عصر إلى عصر ومن مجتمع إلى آخر. فنسبية الحكم الأخلاقى توازيها نسبية الحكم الجمالى كما أوضح "وليم ديفيد روس"<sup>(١٢)</sup>، ومن ثم، لا يوجد ما يدعو فى هذه الحالة، إلى أن نجعل من الأخلاق سيفا على رقبة الفن، ولا العكس، إذ إن أخلاقية الفن (أو لا أخلاقية)، هى فى الحقيقة مسألة نسبية يختلف تقديرها من عصر إلى آخر<sup>(١٣)</sup>.

ويوضح لنا التحليل الاجتماعى، كيف أن أعضاء الطبقة التابعة يكونون عادة مرغمين (نظريا) على أن يقبلوا إطار القيم المسيطرة للطبقة الأعلى، على الرغم من أنهم يسلكون (عمليا) طبقا لسلطة قيم مستمدة من التجارب الملموسة فى الحياة الواقعية. وهكذا ينشأ نوع من التوتر مصدره التضارب بين الأفكار من جهة والأفعال من جهة أخرى<sup>(١٤)</sup>. وقد يحدث هذا التضارب على المستوى الطبقي، مثلما يحدث أيضا على المستوى الأيديولوجى، إذ ليس عجيبا أن نجد بعض المؤسرين من أصحاب النظرة الدينية الأخلاقية المتزمتة عندنا، يتحدثون عن "التغريب" و "الغزو الثقافى" فى الوقت الذى يرسلون فيه بأبنائهم إلى طلب العلم فى الخارج، أو يتحدثون عن "الفنون الخليعة الوافدة" فى الوقت الذى يترددون فيه على حفلات دار الأوبرا.

ونستطيع من خلال هذا التحليل، أن نقف أيضا على الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التى حكمت العلاقة بين القيم الإنسانية، وعلى رأسها القيم الأخلاقية والجمالية. ففي مجتمع ما قبل الرأسمالية، كانت هذه القيم متداخلة، وظلت متوحدت إلى وقت طويل تحت راية القيم الدينية، فلم يكن هناك تمييز واضح بين القيم الكبرى التى تجيب عن الأسئلة الجوهرية الثلاثة: ففى مجال المعرفة، كان السؤال المطروح: ما الذى يجب أن نعرفه؟ وفى المجال الأخلاقى السياسى Bthico political، كان السؤال: ماذا يجب علينا أن نعمل؟ وفى المجال الحسى الجمالى Libidinal Aesthetic، كان السؤال هو: ما الذى يمكن أن يجذب إحساسنا؟ وحين نهضت الطبقة الوسطى، أو حين دخلت الحية إلى الجنة حسب تعبير "تيرى إيجلستون T. Eagleton"، انفصل الفكر عن الإحساس وبدأت المجالات الثلاثة بدورها تنفصل وتتمايز مجالا إثر مجال<sup>(١٥)</sup>.

على أنه يبقى على من يختار هذه الزاوية فى معالجة تلك القضية، ألا يدير ظهره تماما لنتائج الدراسات والبحوث التى اختارت زوايا ومداخل مغايرة. والعكس أيضا صحيح.

وربما تكون قد أصبحنا الآن فى وضع يسمح لنا بأن ننظر فى أهم جوانب الصراع بين الأخلاق من جهة، والفن من جهة أخرى. ولعلنا إذا طرحنا سؤالا محددا على كل طرف منهما لنعرف ما الذى يريده الطرف الآخر، فربما تكون إجابة الفن - ولنقل الفنان - أنه لا يريد من الأخلاقى غير شيء واحد: هو ألا يتدخل فى عمله ليحكم عليه بمعايير خارجة عن طبيعته؛ فهو إذن لا يريد سوى أن يحمى نفسه من تدخل الآخرين.

فما الذى تريده الأخلاق - ولنقل الأخلاقى أو رجل الأخلاق - على الطرف المقابل؟ وقبل أن نجيب عن هذا السؤال المفترض، يحسن بنا أن نعترف بأن لرجل الأخلاق امتيازاً قد لا يكون لمحِب الفن؛ فهو أكثر وعياً بالعلاقة الأكيدة والصلة الوطيدة بين الفن والأخلاق، وهو أكثر إدراكاً للعنصر الفوضوى المتمرد فى الفن<sup>(١٦)</sup>، ومن هنا يأتى حرصه الشديد على أن تظل الكلمة العليا دائما للأخلاق فى تقنين هذه العلاقة، وتأتى أيضا اعتراضاته الكثيرة على الفن.

ولنقف الآن لنستعرض أهمها :

ربما كان أول هذه الاعتراضات، أن الأعمال الفنية كثيرا ماتجعل من الشر موضوعا لها، أى أنها تمثل الشر الأخلاقي Moral Evil وتعتبر عنه. وأخشى ما يخشاه رجل الأخلاق أن يؤدي هذا التمثيل إلى إسقاط الأخلاق Demoralizing أو إبطالها، لدى كل من الفنان والجمهور المتذوق على حد سواء.

ولعل المخالطة الصارخة فى هذا الاعتراض، تكمن فى اعتبار موضوع العمل الفنى معيارا للحكم عليه. وهذا يخالف ما هو معروف فى تاريخ الفن، من أن الموضوعات يمكن أن تكون غير أخلاقية، ومع هذا - بل وعلى الرغم منه - تكون جمالية. فالعناصر اللاأخلاقية يمتصها بريق الفن<sup>(٧٧)</sup>، ويقضى على خطورتها المزعومة. وإذا كان رجل الأخلاق يرى أن ممكن الخطورة هو فى التعاطف الوجداني Sympathy مع الأعمال الفنية ذات الموضوع غير الأخلاقى، فإنه يتجاهل أن التعاطف هنا إنما يتم عادة مع حياة متخيَّلة غير حقيقية Unreal، فليس لها سلطان مباشر على المثل العليا الأخلاقية للمتلقى أو المشاهد Spectator الذى يشارك فى تنوُّق العمل الفنى عن طريق الخيال، وليس عن طريق الفعل Actio، ولا تكون إرادته أو عقله فى أثناء هذه المشاركة مجرد صفحة بيضاء Tabula Rasa، إذ لا يوجد إنسان ناضج يستقبل العمل الفنى بدون اقتناعات محددة تستند إلى منظومة قيم يصعب إفسادها بمجرد الخيال<sup>(٧٨)</sup>.

وهكذا نرى مدى تهافت تلك الحجة التى يقوم عليها اعتراض رجل الأخلاق، فموضوع العمل الفنى لا يصلح معيارا للحكم على هذا العمل، إذ إنه ليس بنافع وحده - مهما كان شريفاً - لكى يرفع من قيمة الفن الهابط، ولا هو بقادر من الناحية الأخرى على أن يهبط بقيمة الفن الرفيع مهما كان مستهجنا من الناحية الأخلاقية؛ ولا ما كان لشاعر مثل "أبى نواس" أن يتفوق - بموضوعات شعره التى يدور كثير منها حول الخمر والغزل والكشوف - على كثيرين غيره من شعراء المواعظ الأخلاقية والمدائح النبوية. أما عن خشية رجل الأخلاق من تعاطف الجمهور مع العمل الفنى، فقد رأينا أن وراءها خلطا ظاهرا بين الحياة الخيالية فى الفن من جهة، والحياة الواقعية من جهة أخرى، ووراءها كذلك الإصرار على جعل الثانية أنموذجا للاولى<sup>(٧٩)</sup>.

وقد يأتى رجل الأخلاق بحجة ثانية يتذرع فيها بأن الفن يؤثر الانفعالات Emotions التى من شأنها أن تهدد الحياة الأخلاقية فى المجتمع وتعكر صفوها، وهذا اعتراض قديم نستطيع أن نتتبع جذوره إلى "أفلاطون Plato" و"أرسطو Aristotle" اللذين قيدتهما الاعتبارات الأخلاقية فى النظر إلى الفن<sup>(٨٠)</sup>. وربما كان "أفلاطون" بالذات هو أهم ممثلى هذا الاعتراض قديما؛ كما أن "ليو تولستوى L. Tolstoi" (١٨٢٨ - ١٩١٠) هو أهمهم حديثا. ويبدو أن الأمر يستحق منا وقفة لبيان مجمل آرائهما فى هذا السياق.

والحق أن وجهة نظر "أفلاطون"، هى فى عمومها ابنة النظر اليونانية السائدة، التى لم تكن تعترف حدودا فاصلة بين مجال الأخلاق والجَمال. ومن هنا، فقد اختلط فيها مفهوم الجميل Beautiful بمفهوم الخير Good، وأصبح مألُوفاً أن يُعرَّف أحدهما بالآخر<sup>(٨١)</sup>. وفى ضوء هذه النظرة، نشأت رؤية "أفلاطون" التى حكمت على الفن من خلال وظيفته التربوية والأخلاقية<sup>(٨٢)</sup>. فإذا كان الشعر مثلاً، يغذى الانفعالات ويروِّبها، بدلا من أن يجفِّفها، ثم يتركها تتحكم بدلا من أن تكون محكومة، حتى تسود الفضيلة وتتحقَّق السعادة<sup>(٨٣)</sup>؛ فلا حاجة بالمجتمع المثالى إلى هذا النوع من الشعر، ولا مكان للشعراء فى الجمهورية المثالية.

وليس هناك ما يجعلنا نقبل رؤية "أفلاطون" على علاقتها. ذلك، أنه إذا كان - كما لاحظ شكسبير عياد عن حق - قد أغفل النظر إلى القيمة الجمالية للفن سلبا أو إيجابا؛ فيجب ألا ننسى أن موقفه ينبع فى الأصل من أنه كان يكتب عن موضوع تربوى، هو إعداد القادة فى المدينة الفاضلة، فضلا عن أنه لم يتحدث إلا عن خطر الشعر التمثيلى وحده، مع ما يناظره فى الشعر القصصى من محاكاة للشخصيات، إذ إن هذا النوع من الشعر يَطلق العنان للشخصيات فى التعبير عن انفعالاتهم، من حزن أو غضب أو حب.. وما أشبه. مثيرا فى المشاهد ميلا قويا إلى التعاطف معهم، بحيث لا يلبث أن يدفع النفوس إلى الاستسلام للشهوات<sup>(٨٤)</sup>. ولذا، فإن موقف "أفلاطون" ليس أكثر من إرهاب ضعيف بما نراه فى عصرنا هذا، من سيطرة السياسة سيطرة مباشرة على

الأدب والنقد. غير أن آراء "أفلاطون" قد صيغت في قالب هجوم صريح، بينما نرى السياسيين في عصرنا هذا لا يسأمون من تكريم الأدب والأدباء، محاولين في الوقت نفسه أن يمتكنوا للأدب الذى يخدم سياسة الدولة، ويخفوا أو يخمدوا كل صوت عداه<sup>(٧٧)</sup>.

أما "تولستوى"، فعلى الرغم من أنه يستحق الثناء الذى خصه به "روجر فرى R. Fry" (١٨٦٦ - ١٩٢٤) - لأنه حرر الإستيقاظ من المضي في طريق مسدودة حين انشغلت بمفهوم الجمال<sup>(٧٨)</sup>، في الوقت الذى كان فيه كثير من النقاد والباحثين - ولا يزالون - يرون أن الفن مستقل عن الأفكار والمفاهيم كافة، ولا يستثنون فكرة الجمال نفسها، التى يرى بعضهم أن الفلاسفة قد ضحوا بالفن على مذبحها<sup>(٧٩)</sup>، نقول إنه على الرغم من هذا الثناء المستحق، فإن "تولستوى" فى المحصلة النهائية، يبقى واحدا من ألد أعداء الفن، وأعنف مهاجميه لصالح الأخلاق والدين. ويكفى أنه فى المفاضلة التى طرحها فى خاتمة كتابه الشهير "ما الفن؟ What is Art?" (١٨٩٧ - ٩٨) بين وجود الفن الحديث كله بغته وسمينه، وبين عدم وجود فن على الإطلاق، لم يتردد فى أن ينجاز إلى الخيار الثانى<sup>(٨٠)</sup>. وما أبعد هذا الموقف المتطرف فى تزمته الأخلاقى والدينى - الذى لم ينع فيه صاحبه يطرد الشعراء التمثيليين وحدهم؛ بل تطلع إلى نفى الفن كله من حياة البشر - عن موقف "أفلاطون" الذى بدا كأنه مستعد لأن يسحب اعتراضه على الشعر التمثيلى، لو أننا استطعنا بصورة ما، أن نزعله عن الحياة ونحمي المجتمع من ضرره<sup>(٨١)</sup>.

إن هذه النظرة إلى الفن على أنه انفعال يشعر به الفنان وينقله عن طريق العمل الفنى إلى الشاهد، والتى تعرف باسم: "النظرية الانفعالية Theory of Art Emotionalist"، كانت قد ظهرت فى أول عرض منهجى لها أواخر القرن التاسع عشر، فى كتاب "يوجين فيرون E. Veron" الصادر عام ١٨٧٨ بعنوان "الجمال Aesthetics"<sup>(٨٢)</sup>، قبل أن يطورها "تولستوى" ومن بعده "كبيرت دو كاس C. J. Ducasse" (١٨٨١ - ١٩٦٩) فى كتابيه: "فلسفة الفن The Philosophy of Art" - ١٩٢٩ - و"الفن والنقاد وأنت Art, the Critics & You" - ١٩٤٤<sup>(٨٣)</sup>. غير أن "تولستوى" يختلف عن سلفه "فيرون" وحلّقه "دوكاس"، فى أنه قد ذهب إلى أن التعبير عن الانفعال لا يكفي وحده لإنشاء العمل الفنى، إذ لابد من أن يعمل الفنان فوق هذا، على توصيل الانفعال إلى الجمهور حتى تصيبه "العدوى"؛ فى حين لم ينظر كل من "فيرون" و"دوكاس" إلى الرغبة فى التوصيل إلا على أنها أمر ثانوى، شأنها شأن رغبة الفنان فى الريح من وراء فنه<sup>(٨٤)</sup>، فكلتا الرغبتين هامشيتان فى النظر إلى الفن.

تقوم هذه النظرة الانفعالية - كما رأينا - على الاعتقاد الجازم بأن الفن فى حقيقته انفعال، ثم تعبير عن هذا الانفعال، ولذا فقد أصبحت معروفة باسم "نظرية التعبير فى الفن The Expression Theory of Art"، ونحن لانستطيع أن نقبل نتائج نظرتها الاختزالية إلى الفن، إلا إذا استطعنا أن نقبل بالمثل نتائج سببها: "النظرية الانفعالية Emotivism / Emotive Theory" فى مجال الأخلاق<sup>(٨٥)</sup>. ولعل النقد الشديد الذى تعرضت له هاتان النظريتان قد أصبح معروفا اليوم على نطاق واسع<sup>(٨٦)</sup>. ويكفي هنا أن نشير إلى المغالطة المزدوجة التى تجعل من انفعال الفنان شرطا لعملية الإبداع الفنى من ناحية، كما تجعل - وبخاصة عند "تولستوى" - من إثارة هذا الانفعال أو نقله إلى الجمهور، شرطا لإتمام عملية التواصل، من ناحية ثانية. ولو أننا امتحنا هذين التعميديين، لما وجدنا فيهما ما يكشف لنا عن حقيقة الفن أو طبيعة التجربة الجمالية. نعم، إن التجربة الجمالية قد تبدأ بانفعال بهيج أو لاذ Pleasant، كما أوضح "بوزانكيت"، ولكنها لا تثبت أن تتحول إلى تجربة تأملية<sup>(٨٧)</sup>. فليس العمل الفنى إذن مجرد إثارة للعاطفة أو للانفعال، ولكنه موضوع للاستبصار Insight من خلالهما<sup>(٨٨)</sup>. وهذا هو ما أكدته كثير من النقاد وعلماء الجمال، وخصوصا الشكلايين منهم، مثل:

"إدوارد هانسليك E. Hanslick" (١٨٢٥ - ١٩٠٤) صاحب كتاب "الجميل فى الموسيقى Beautiful in Music"، الذى رأى أنجميل يكون جميلا، ويظل جميلا، على الرغم من أنه لا يثير أى انفعال على الإطلاق<sup>(٨٩)</sup>، وسخر ممن يجعلون من الفن مجرد وسيلة لإثارة الانفعالات السطحية، على نحو ما يحدث فى الخلفيات الموسيقية المصاحبة لتناول الشاء فى المطاعم الفاخرة. ومن يحصر وظيفة الموسيقى فى هذه الحدود، يقوّت على نفسه قيمتها الحقيقية، ويعجز عن فهم بنائها الخاص، وينتهى به الأمر إلى أن يجعل من السيجار الجيد، أو الحمام الدفئ،

مصدرا لنفس المتعة التي تمنحنا إياها سيمفونية<sup>(٨٨)</sup>، أو أى عمل فنى آخر. ومن هؤلاء أيضا "فيكتور باش V. Basch" (١٨٦٣ - ١٩٤١)، الذى رأى أن الموقف الجمالى يقوم على التأمل، وصاغ عبارته الدالة: "نحن فى ميدان الجمال أمراء وسادة، حين نقول ليكن نور، يكون نور"<sup>(٨٩)</sup>. ومنهم أيضا الناقد الأمريكى المعروف "جون كرا رانسوم J. C. Ransom" (١٨٨٨ - ١٩٧٤)، الذى لم يتردد فى تقنين آراء النظرية الانفعالية أو نظرية التعبير فى الفن، وصاغ عبارته الموحية: "الفن ملمسه بارد، وليس حاراً"<sup>(٩٠)</sup>. ونحن حين نرى أشهر ممثلى هذه المدرسة، أى "تولستوى"، يؤكد أن الفن انفعال وتعبير عنه، ثم يعود فلا يسمح للفنان إلا بالتعبير عن انفعاليين اثنين، هما: الانفعالات المسيحية، والانفعالات التى تذكى المشاعر البسيطة للحياة العادية، أما الانفعالات الأخرى من عشق وضجر ورغبة فهو لا يسمح بها على الإطلاق<sup>(٩١)</sup>، تترك بوضوح أننا أمام موقف انتقائى غير مبدئى، أو على الأقل غير متسق مع نفسه.

وهناك اعتراض ثالث لا ينفصل تماما عن الاعتراضين السابقين. فهو يقوم على اتهام رجل الأخلاق للفن بأنه حافز إلى الفعل. ومن هنا، فهو محرض خطير تجب مراقبته لمنع تأثيره الضار على سلوك الناس. وربما تعود جذور هذه النظرة أيضا إلى اليونان. ولعل خير ما يمثلها ما أورده "أرسطو" فى فقرة من كتاب "السياسة" لفت نظرنا إليها "بوزانكيت"<sup>(٩٢)</sup>، ويدور معناها حول إمكانية تأثر الإنسان بالوقائع الحقيقية فى الحياة على النحو الذى يتأثر فيه بتمثيل هذه الوقائع فنيا، فنحن عندما نحس عملا فنيا أو نكرهه، فإنما نحس أيضا ما يشابهه فى دنيا الواقع، أو نكرهه<sup>(٩٣)</sup>. وفى هذه النظرة التى تربط بين أعمال الفن ووقائع الحياة من خلال تأثيرهما الواحد، لا يكون هناك فرق جوهري بين من يدافع عن الفن لأنه ينشر الفضيلة، ومن يهاجمه لأنه يحث على الرذيلة، إذ إن الموقفين فى الحقيقة وجهان لعملة واحدة<sup>(٩٤)</sup>، وكلاهما يعبر عن الخطأ نفسه. ذلك، أن طريق الرذيلة له عوامل أخرى سياسية واقتصادية واجتماعية، وربما نفسية أيضا، تقود إليه وتهيبه للناس أسباب سلوكه، وكذلك طريق الفضيلة. وليس بوسعنا أن نعتز على أحد - إلا إذا كان مريضا أو شاذا - قد أفسدته قصيدة أو جنت على أخلاقه سيمفونية أو ضلله تمثال أو دفعه إلى الإجرام عمل فنى راق من أى نوع. فنحن حين نقرأ خمرة لأبى نواس مثلا، لانتدفع بعد قراءتها إلى أقرب حانة، ولكننا ننصرف عادة إلى الاستمتاع بالصور والأخيلة، ونستغرق فى تأملها. وهكذا، نرى أن العمل الفنى ليس فى جوهره محرضا على الفعل أو موجهها للسلوك، بل هو فى الأساس مدعاة للتأمل Reflection، وباعت على المتعة الجمالية. وبهذا الاعتبار، فهو متعارض جذريا مع السلوك المتهور أو الفعل Action الطائش، من حيث إنه يتيح الوقت للتفكير المتروى فى أثناء الاستغراق فى التأمل. وحتى حين يقدم الفن مقترحات لأفعال غير مألوفة، فإنه يثرى الروح ويمدها بالمعرفة اللازمة لتحديد مدى تطابق هذه المقترحات أو انسجامها مع الإطار الفكرى والقيمى العام لحياة المتذوق أو المشاهد. غير أن رجال الأخلاق المتزمتين فى غمرة حماسهم ضد الفن، يغفلون هذا البعد التأملى فى التجربة الجمالية<sup>(٩٥)</sup>، عن جهل أحيانا، وعن عمد فى معظم الأحيان.

وربما يواجهنا رجل الأخلاق باعتراض رابع، يتعلق هذه المرة بعيدا اللذة Pleasure الذى يرى كثير من فلاسفة الجمال أنه غاية الفن القصوى. وإنه لأمر طبيعى ومتوقع أن يتخذ رجل الأخلاق موقف الحذر من اللذة عامة، واللذة الحسية على نحو خاص، إذ إنها تمثل عنده انحرفا عن الواجب الأخلاقى<sup>(٩٦)</sup>. وقد سخر "كروتشه B. Croce" (١٨٦٦ - ١٩٥٢) من أتباع مذهب اللذة Hedonism الجمالى سخرية لاذعة، حين قال إن مذهبهم سينتهى بنا إلى "فن المطبخ" أو "علم جمال المعدة"<sup>(٩٧)</sup>. غير أن الرد على هذا الاعتراض سيقتضى أن نعيد ما أورده من قبل، من أن اللذة الجمالية تنتهى دائما بالتأمل؛ ولكن حساسية رجل الأخلاق ضد فكرة اللذة أو البهجة أو المتعة، إلى آخر هذه المترادفات، هى التى تعميها عن تحرى الدقة والموضوعية. وقد صدق "منكن" حين صور هذا المرض اللعين فقال: "إن ما يحرك رجل الأخلاق المتزمت فى عدائه للفن وكرهه لما يثيره من بهجة فى نفوس الناس، هو الخوف المستحكم من أن يكون هناك شخص ما، فى مكان ما، سعيدا، أو ملئذا، أو مبتهجا"<sup>(٩٨)</sup>!

وربما نواجه أيضا باعتراض خامس، يدور حول ما فى بعض أعمال الفن من بذاءة وفحش. وقد أثيرت هذه القضية غير مرة فى ثقافتنا المعاصرة. وإذا كان هناك ما يمكن أن نعيده هنا، فهو أن

عناصر البذاءة والفحش قد تكون جزءا حيا من نسيج العمل الفني، ومن ثم لا نستطيع أن نحذفها بدون أن نشوه العمل نفسه، ونهدمه من أساسه. وقد تكون مقحمة دخيلة عليه، وفي هذه الحالة فحسب، نستطيع أن نرفض العمل الفني بزمته. بل إن هذا يصبح من واجبنا. على أن الألفاظ والإيماءات المكشوفة في الفن، ليست جارحة أخلاقيا على طول الخط وبصورة مطلقة، وليس هناك دليل أبليغ مما نراه في الأغاني الشعبية مثلا، حيث يستمتع إليها الناس في المناسبات، ويستمتعون دون حرج، على الرغم مما قد يكون فيها من تعبيرات خادشة للحياء ومن صور مكشوفة، بل إن مثل هذه التعبيرات ترد أحيانا في نصوص الكتب المقدسة.

ولعلنا نلاحظ أن هناك انتشارا للصور الجنسية والمشاهد المكشوفة في الأدب والفن المعاصرين في الغرب؛ غير أننا يجب أن نعلم أن هذا ليس سوى رد فعل ضد النفاق المبالغ فيه والاحتشام المتكلف في أثناء الحقبة الفيكترية<sup>(١٠٠)</sup>. وهذه على العموم، ليست ظاهرة غريبة خالصة، فالأدب المكشوف موجود في كل الثقافات، خصوصا عندما تكون هذه الثقافات قد بلغت أوجها، وأصبحت على ثقة بنفسها تسمح لها بأن تمنح الأديب - أو الفنان عامة - حريته في التعبير. وتراثنا الأدبي في القرنين الثالث والرابع الهجريين دليل ناصع على هذا، كما أن قمع الأدب والفن في أوروبا خلال العصور الوسطى، وإخضاعهما للرقابة الدينية والأخلاقية، دليل عكسي، يؤكد الأمر نفسه.

إن قمع الأدب وإحكام الرقابة عليه باسم الأخلاق، ليس هو الحل الأمثل لظاهرة وجود الفحش الجنسي، إذ يجب أولا أن نعرف كيف نميز بين الجنس المجاني المبتذل الذي يهين الجمهور ويسئ إلى الإنسان عامة، وبين الجنس الذي يضيف إلى خبراتنا عمقا غير موهود، ويثري وجداناتنا بما لم نكن نتوقعه. وقد أحسن من ضرب مثلا لهذا الجنس الإنساني الموظف جيدا، بما ورد في إحدى الروايات الغربية المعاصرة، حيث يحاول رجل وامرأة معاقان، أن يمارسا الحب، فلا يستطيعان بلوغ لحظة الانتشاء إلا باستعمال خيالهما، أفلا يحرك هذا المشهد إنسانيتنا ويسمو بمشاعرنا؟ وهل يمكن للتفاصيل هنا إلا أن تكون مدعاة لتكثيف مشاعرنا الإنسانية بدون أية دغدغة لجوعنا الجنسي<sup>(١٠١)</sup>؟

وقد يطلع علينا الرجل الأخلاقي أخيرا، بحيلة جديدة، تتمثل في أن يترك الفن ويمسك بتلابيب الفنان نفسه، بحجة أنه كائن غير أخلاقي، لأنه كثيرا ما يعبر عن الشر في أعماله. وأبسط ما نرد به على هذا الاعتراض، هو بيان أن التعبير ليس علة حياة الفنان، بل هو في الحقيقة ثمرتها، وجذور الشر تكمن هناك، بعيدا تحت سطح الغريزة الظاهر، وبدون التعبير، فإن الحياة ستصبح غالبا هي نفسها، إلا أنها ستكون سرية بدلا من الواضح. غير أن رجل الأخلاق المتزمت يبدى سذاجة لا يحمد عليها حين يظن أن بإمكانه إصلاح الحياة من خلال تدمير تجلياتها التعبيرية<sup>(١٠٢)</sup>.

ويحسن بنا في الختام، أن نستخلص بعض الأفكار المهمة. ولعل أولها هو أن الحضارة الغربية تعيش مرحلة مختلفة بالقياس إلينا؛ وهذا ما يجعل هذه القضية عندهم ليست بدرجة أهميتها عندنا. ذلك، أن الغرب يعيش اليوم مرحلة ما بعد الحداثة التي وصل فيها إلى أقصى درجة في نقد الذات، وتعمية النفس، وربما تشويهاها. ووجد أن سائر السبل التي اتبعتها - فلسفة الأخلاق الحداثية، تؤدي كلها إلى طريق مسدود، فلم يكن غريبا أن يظهر شعار: "موت الأخلاق The Demise of Ethical"، ثم يتم استبدال الجمالي بالأخلاقي، على أساس أن الأخلاق الحديثة قد أصبحت من مخلفات التاريخ؛ على نحو ما يتضح من كتابات "جيل ليبوفتسكي J. Lipovetsky"، ومن أهمها كتاب: "غسق الواجب The Twilight of Duty". إن الإنسان الغربي في هذه المرحلة لم يعد يهيم أن ينصب من نفسه حارسا للقيم الأخلاقية، ولا أصبح مهتما بأن ينظم حياته على أساس البحث عن "الخير"، ما دامت سعادة الواحد تعني دائما شقاء الآخر، ولكنه ينظمها على أساس مغاير، هو فعل أدنى ما يمكن من الشر<sup>(١٠٣)</sup>. ولا شك في أن هذا وضع يختلف تماما عن وضعنا نحن، وهذا يعني أننا مطالبون بدراسات مستفيضة جادة ومسئولة عن علاقة الفن بالأخلاق، فمكتبتنا لاتزال فقيرة فقرا مدعما في هذا المجال<sup>(١٠٤)</sup>. أما الفكرة الثانية فهي أن نحاول ألا ننظر إلى الفن على أنه مجرد وسيلة لإصلاح الأخلاق، لأن الوسائل تُبتكر دائما من أجل الغايات، بينما الفن والأدب يوجدان قبل توجيههما للمقاصد

المطلوبة<sup>(١٠)</sup>، ويلزمنا أيضاً أن ننظر إلى الإنسان في شموله وليس من خلال أنه مجرد كائن أخلاقي فحسب. فالأدب الحقيقي لا يمكن أن يفهم إلا إذا فهمنا - على نحو شامل وصحيح - معنى كون المرء إنساناً<sup>(١١)</sup>، كما يلزمنا أيضاً أن ندع أنفسنا للتجربة بدون إقتناعات جاهزة سلفاً، لنعرف ما هو الفن الذي ستقبله من قبولنا الفعلي له، ونعرف أية سلطة سنطيع، حين نطيعها بالفعل<sup>(١٢)</sup>.

ولعلنا إذا سلكتنا على هذا النحو، فلن نقع في الخلط بين الفن والأخلاق، ونذكر أن التيم الجمالية قد تتعارض أحياناً، لاسع الأخلاق فقط، ولكن أيضاً مع العلم ومع الحقيقة والمنطق أيضاً<sup>(١٣)</sup>، بدون أن يغضّ هذا من شأنها؛ ولعل تعاطفنا مع الفن الرفيع في هذه الحالة لايعني إلا موافقة مؤقتة ليس من شأنها أن تهدم الأخلاق<sup>(١٤)</sup>، وإنما الذي يهدمها شيئان: الفن الزائف، والتزمت الأخلاقي، وهما في النهاية يلتقيان على صعيد واحد؛ فالأخلاقي التزمت ينقل دائماً عن أصل، دون أن يقدم شيئاً من عنده؛ تماماً كما يفعل الفنان الزيف<sup>(١٥)</sup>. وإذا ما قاومنا الفن الزائف والتزمت الأخلاقي، فلاشك في أننا سننجح في حماية الفن والأخلاق معا.

#### هوامش:

(١) أبو نواس، ديوانه، في أربعة مجلدات، تحقيق غريغور شورل، طبعة مصورة نشرتها الهيئة العامة لقصور الثقافة ضمن سلسلة (الذخائر) في مطلع عام ٢٠٠١ م، وتم وقف توزيعه.  
(2) Ajdukiewicz, k., Problems and Theories of Philosophy, trans. from (Polish) by: H. Skolimowski & A. Quinton, Cambridge Univ, Press: 1973, P. 158.

وليزيد من التفاصيل حول الآراء المختلفة عن العلاقة بين الدين والأخلاق؛ انظر: Stewart, D., Exploring the Philosophy of Religion, Prentice - Hall, Inc., U.S.A: 1980 pp. 341 - 88.

(3) Hick, J., Philosophy of Religion, Prentice - Hall, Inc., 1983, pp. 87 - 8.

(4) Kaplan, A., In pursuit of Wisdom (The Scope of Philosophy), Glencone Press, U. S. 1977, P. 524.

(5) Loc. Cit.

(6) Ajdukiewicz, K., op. cit.

(7) Johnson, Oliver A. (editor), Ethics: Selections from classical and contemporary writers, Holt, Rinehart and Winston, U.S. 1978, pp. 2-3.

(8) Parker, Dewitt H., The Principles of Aesthetics, Greenwood Press Publishers, 1974. Pp. 271-2.

(٩) إلبوت، ت.س.، في الشعر والشعراء، ترجمة محمد جديد، دار كنمان، دمشق ١٩٩١ ط<sup>(١٠)</sup> ص١٩.

(10) Johnson, Oliver A., op. cit., P.2.

(١١) ستولنيتز، جيروم، النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية) ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة ١٩٧٤، ص٥٤١.

(١٢) انظر مثلاً مقدمة المترجم في المرجع السابق.

(١٣) ديوى، جون، الفن خبرة، ترجمة زكريا إبراهيم ومراجعة زكى نجيب محمود، دار النهضة العربية، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، القاهرة ١٩٦٣، ص٥٨٠.

(١٤) هير، ر.م.، الحرية والفكر، ترجمة يوسف ميخائيل أسعد، دار النهضة العربية القاهرة ١٩٦٩، ص١١.

(15) Starr, N. C., The Dynamics of Literature, Columbia University Press, N.Y. 1954, P.20.

(16) Bosanquet, B., A History of Aesthetics, The Meridian Library, N. Y. 1957, P. 18.

(17) Starr, Nathan, Comfort, op. cit., P. 20.

(18) Sidney, Ph., from: "Defense of Poesy", in: The Idea of Literature (The Foundation of English Criticism), Progress Publishers, Moscow 1979, P.32.

(19) Shelley, P.B., from: "A Defense of Poetry", in: "The Idea of Literature", op. cit., P. 80.

(20) Parker, Dewitt H. op. cit., P. 271.

(٢١) ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق، ص٥٣٠.

(22) Kaplan, A., op. cit., P.523.

(٢٣) جنكنز، إيرلد، الفن والحياة، ترجمة أحمد حمدي محمود ومراجعة على أدهم، المؤسسة المصرية العامة للآثار والتراث، القاهرة ١٩٦٣، ص٢٤٦.

(٢٤) مبيتز، رودلف، الفلسفة الإنجليزية في مائة عام، ترجمة فؤاد زكريا ومراجعة زكى نجيب محمود، حـ<sup>(١)</sup>، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٦٣، ص٤٠٣.

(25) Eliot, T.S., For Lancelot Andrews (Essays on Style and Order), Faber & Faber, London 1970, pp. 58/9.

(26) Parker, Dewitt H., op. cit., P. 271.

(٢٧) أوكونور، وليام فان، النقد الأدبي (الأدب الأمريكي في نصف قرن) ترجمة صلاح أحمد إبراهيم، دار صادر، بيروت ١٩٦٠، الفصل السادس (١٣٨ - ١٦٣) بعنوان: النزعة الإنسانية الجديدة.

(٢٨) سكوت، ويلبر س. (محرر)، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلى، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦، ص ٢٧، ٢٨.

(٢٩) بابيت، إرفنج، الميقية والذوق، ضمن كتاب ويلبر سكوت المشار إليه أعلاه، ص ٣٣ وما بعدها.

(٣٠) هايمن، ستانلى، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، (ح-١)، ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت ١٩٥٨، ص ٩٠-١٣١، حيث يعقد المؤلف فصلاً بعنوان: (ليفور ويتنز والتقوم في النقد).

(٣١) أوكونور، وليام فان، مرجع سابق، ص ١٥٧، وراجع أيضاً كتاب ستانلى هايمن المشار إليه أعلاه، ص ١٠، حيث يورد النص نفسه.

(٣٢) ويمزات، وليام ك. وبروكس، كليات، النقد الأدبي (تاريخ موجز)، ح-٤، ترجمة حسام الخطيب ومحمي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق ١٩٧٦، ص ١٤٠، ١٤١.

(٣٣) أوكونور، وليام فان، مرجع سابق، ص ١٣٩.

(٣٤) بيتر جونز، الفلسفة والتأويل والإناء الذهبي، ضمن كتاب: الفلسفة والأدب، تحرير جريفيث A. PH. Griffiths، ترجمة ابتسام عباس ومراجعة عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩، ص ٣١١، وما بعدها.

(٣٥) المرجع السابق، ص ٣٣٤، حيث أشار المؤلف إلى بحثه المنشور عام ١٩٨١ بعنوان: (البرجماتية وصورة سيده، Pragmatism and The Portrait of a Lady).

(٣٦) سكوت، ويلبر س.، مرجع سابق، ص ٣٠، ٣١.

(37) Crow, D., Form and the Unification of Aesthetics and Ethics in Lukacs' (Soul and From), New German Critique No (15) , 1978, P. 159.

(38) Ibid, P. 161.

(39) Kierkegaard, S., from: "Either/ Or", in: Johnson, Oliver A., Ethics, op. cit. Pp. 268-72.

(40) Ibid, P. 272.

(٤١) لوفيت كارل، من هيجل إلى نيتشه (دراسات حول تاريخ العالم المسيحي/ البورجوازي)، ترجمة ميشيل كيلو، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٨م ح-١، ص ١٣٩.

(42) Kierkegaard, S., op. cit., P. 270.

(٤٣) فوزية ميخائيل، سورين كيركجورد أبو الوجودية، سلسلة (مكتبة الدراسات الفلسفية)، دار المعارف القاهرة ١٩٦٢، ص ٩٤، ٩٥، وقارن أيضاً:

- علي عبد المعطي محمد، سورين كيركجارد مؤسس الوجودية المسيحية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٥، ص ٢٥٥ وما بعدها.

- إمام عبد الفتاح إمام، كيركجورد رائد الوجودية، (ح-٢) دار الثقافة، القاهرة ١٩٨٦، ص ١٢١ وما بعدها.

(٤٤) سكوت، ويلبر س.، مرجع سابق، ص ٢٩.

(٤٥) روبسون، و.و.، هل القيم الأدبية الخالصة كافية؟، ضمن كتاب ((حاضر النقد الأدبي))، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٥، ص ٦٣.

(٤٦) ديتشيز، ديفيد، الأدب والمجتمع، ترجمة عارف حديفة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٦، ص ٢٤.

(٤٧) فوليكس، أ.ب.، الأدب والدعاية، ترجمة موفق الحمداني، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦، ص ٩٩.

(٤٨) ستينيز، جورج، المعرفة الإنسانية، ضمن كتاب ((حاضر النقد الأدبي))، مرجع سابق، ص ٣٣.

(٤٩) تيت، آلن، دراسات في النقد، ترجمة عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت ١٩٨٧، ص ١٤٠.

(50) Copleston, F., S.J., A History of philosophy Vol. (8), Search Press, London 1966, Pp. 384-5.

(51) Ross, W.D., The Right and the Good, in: Johnson, Oliver A., op. cit., P.459.

(52) Kennick, W.E., Does Traditional Ethics Rest on a Mistake?, in: "Aesthetics Today", ed. by:

M. Philipson and P.J. Gudell, New American Library 1980, Pp. 459-76.

(53) Ibid, P. 461.

(٥٤) ستولنيتز، جيهروم، مرجع سابق، ص ٥٢٣.

(55) Holland, R.F., Against Empirism (on Education, Epistemology, and Value), Basil Blackwell, Oxford 1980, P.55.

(56) Hare, R.M., Moral Thinking, Clarendon Press, Oxford 1980, P. 53/4.

(57) Hare, R.M., The Language of Morals, Oxford University Press, 1982, P.150.

(٥٨) ديوى، جون، الفن خيرة، مرجع سابق، ص ٥٣٥.

(٥٩) برتلبي، جان، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد الميز ومراجعة نظمي لوقا، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٠، ص ٥١١.

(60) Kolnai, A., Ethics, Value and Reality, the Athlone Press, University of London, 1977, P. 187.

راجع أيضا: هير، ر.م.، مرجع سابق، ص ٢٠١، حيث يؤكد التشابه بين التقيمين.

(61) Hare, R.M., Moral Thinking, op. cit., P.55.

وعاد هير إلى هذا المثل ملقًا عليه بالتفصيل في كتابه: الحرية والفكر، ص ٢٢٤ وما بعدها، وهو يسوق في هذا الكتاب مثلا عكسيا بالإمبراطور "مليوجابالوس" الذي كان يمجبه اللون الأحمر إلى الحد الذي كان يستمتع فيه بذبح البشر، ص ٢١٦ من الكتاب نفسه.

(62) Ross, W.D., op. cit., P.467.

(٦٣) برتلمى، جان، مرجع سابق، ص ٥١٨.

(64) Abercrombie N., Class, Structure and Knowledge, Basil Blackwell, Oxford 1980, P.43-4.

(65) Eagleton, T., The Ideology of The Aesthetic, Basil Blackwell, 1990, P.366.

(66) Parker, Dewitt H., op. cit., P. 272.

(٦٧) برتلمى، جان، مرجع سابق، ص ٥٠٨.

(68)\_\_\_\_: op. cit., P. 273.

(٦٩) ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق، ص ٥٣٧، ص ٥٣٨.

(70) Bosanquet, B., A History Of Aesthetic, The Meridion Library, N.Y. 1957, P. 18.

(71) Dickinson, G. L., The Greek View of Life, Methuen & Co. LTD, London 1941, P.210.

(72) Plato, The Republic Of Plato, Trans. By: F.M. Cornford, Oxford Univ. Press, U.S.A., 1981, PP. 88-92.

(73) Kaplan, A., op. cit., 524.

(٧٤) شكرى عياد، دائرة الإبداع (مقدمة في أصول النقد) دار إلياس المصرية، القاهرة ١٩٨٦، ص ٧٨.

(٧٥) المرجع السابق، ص ٧٩.

(76) Fry, R., Vision and Design, Oxford univ. Press 1981 pp. 254-5.

انظر أيضا: ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق، ص ٢٤٦.

(٧٧) إليوت، ألكسندر، آفاق الفن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الكتاب العربى بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت ١٩٦٤، ص ١٥٦.

(٧٨) ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق، ص ٥٢٣.

(٧٩) المرجع السابق، ص ٥٢٠.

(٨٠) ويمزات، وليام ك.، وبروكس ك.، مرجع سابق، ص ٦٦٣، ص ٦٦٤.

وقارن أيضا: ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق، ص ٢٣٨.

(81) Thomas, V., art. "Ducasse", in: The Encyclopedia of Philosophy, Paul Edwards (editor in chief) Vol. (2), Collier Macmillan Publishers, London 1967.

(٨٢) ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق، ص ٢٥٦، ص ٢٥٧.

(83) Flew A., A Dictionary of Philosophy, St Martin's Press, N.Y. 1979, art: "Emotivism".

(٨٤) انظر مثلا حول نقد هذه النظرية في مجال الفن:.

Bouwsma, O.K., The Expression Theory of Art, in: W. Elton (editor), Aesthetics and Language, Basil Blackwell. Oxford 1970, PP. 73-99.

(85) Bosanquet, B., Three Lectures on Aesthetic, The Bobbs - Merill Company Inc., U. S. A., 1963. P.7.

وهناك تفاصيل أكثر حول هذه النقطة في: حسن طلب، لغة الرمز بين التجريبيين الدنيوية والجمالية، رسالة دكتوراه مخطوطة، جامعه القاهرة ١٩٩٢ الفصل المعنون: (رمزية التجربة الجمالية).

(86) Parker, Dewitt H., op. cit., P, 273.

(٨٧) أميرة حلمي مطر، مقالات فلسفية حول القيم والحضارة، مكتبة مديولى، القاهرة د.ت، ص ١٢٩ وما بعدها؛ وقارن أيضا: ستولنيتز، مرجع سابق، ص ٢٧٥.

(٨٨) ستولنيتز، جيروم، مرجع سابق، ص ١٠٩، ص ١١٠.

(٨٩) بنروبي، ج.، مصادر وتيارات الفلسفة المعاصرة في فرنسا، (١)، ترجمة عبد الرحمن بدوى ومراجعة محمد ثابت الندى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٤، ص ٤٢٥، ص ٤٢٦.

(٩٠) ستولنيتز، جيروم، مرجع السابق، ص ٢٧٥.

(٩١) المرجع السابق، ص ٥٢٣ - ٥٢٦.

(92) B. Bosanquet, A History of Aesthetic, op. cit., P.17.

(٩٣) أرسطو طاليس، السياسة، ترجمة أحمد لطفي السيد، الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة د.ت، ص ٣٠٢.

(94) Kaplan, A., op. cit., P.524.

(95) Parker, Dewitt H., op. cit., P.273.

(٩٦) هويسمان، دنوس، علم الجمال، ترجمة أميرة حلمي مطر، دار الكتب العربية القاهرة ١٩٦٠، ص ١١٩.

(٩٧) حسن طلب، مرجع سابق، فصل بعنوان: التجربة الجمالية.



- (٩٨) ستولنيتز، جيهروم، مرجع سابق، ص ٥٤٤.
- (٩٩) أدبيريث، ماكس، الأدب المتكزّم، ترجمة سعدى يوسف، دار الهمداني، ط١،، عدن ١٩٨٤، ص ١٤.
- (١٠٠) المرجع السابق، ص ١٥، ١٦.
- (101) Parker, Dewitt H., op. cit. P. 274.
- (102) Bauman, Z., Postmodern Ethics, Blackwell Publishers LTD, U. K., 1996, P.2.
- (١٠٣) تودوروف، تزيغتان، الشعرية، ترجمة شكرى المنجوت ورجاء بن سلامة، دار تويقال، المغرب ١٩٨٧. ص ٦٤.
- (١٠٤) لم أعثر على كتب كاملة فى هذا الموضوع بعد طول بحث، اللهم إلا ثلاثة أحدها مترجم، هى:  
- شارل لالو، الفن والأخلاق، ترجمة عادل المواق، الشركة العربية، دمشق ١٩٦٥.
- نازلى إسماعيل، الأخلاق والقيم، القاهرة ١٩٨٤.
- رمضان الصباغ، الأحكام التقويمية فى الجمال والأخلاق، دار الوقف، الإسكندرية ١٩٨٨.
- (١٠٥) كولنجوود روبين جورج، مبادئ الفن؛ ترجمة أحمد حمدي محمود ومراجعة على أدهم، سلسلة الألف كتاب الثانية (٢٨٤). الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨، ص ٤٣.
- (١٠٦) برونوفسكى، ج، وحدة الإنسان (دراسات علمية وأدبية فى تكامل الكائن البشرى)، ترجمة فؤاد زكريا، مكتبة الأنجلو المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، القاهرة ١٩٧٥، ص ١٠٥.
- (107) Krutch, J.W., Experience and Art (Some Aspects of the Aesthetics of Literature), Collier Books, N.Y. 1962, P. 126.
- (١٠٨) بيرى، رالف بارتون، إنسانية الإنسان، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، مكتبة المعارف بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين، بيروت ١٩٦١، ص ١٧٩.
- (١٠٩) ستولنيتز، جيهروم، مرجع سابق ص ٥٢٩.
- (110) Beardsmore, R. W. Moral Reasoning, Routled & Kegan Paul, London: 1969, P. 128.



الندوة

---

هل للأدب قواعد

---

## “هل للأدب قواعد؟”

وفى البداية نود الإشارة إلى أننا نطلق من افتراض مؤداه: أن النص الأدبي يبتغى التواصل بين مرسل ومستقبل وهو من هذا المنطلق يخضع لمجموعة من القواعد التي تحدد ماهيته وفق: الإهام متعال أو معايير ملزمة، أو لعبة حرة أو توليد ذاتي للنص.  
فى هذا الإطار، نطرح للنقاش بعض النقاط التي قد تعين على الإحاطة بالموضوع:

- ١- من الأديب؟
  - ٢- الأدب بين المعايير الأخلاقية والجمالية.
  - ٣- الأعمال الطليعية ودورها فى تحول مفهوم الأدب عبر التاريخ.
  - ٤- هل يتغير مفهوم الأدب باختلاف الثقافات؟
  - ٥- دور النقد الأدبي بين التأويل والوصف والمعارية.
  - ٦- التعبير الأدبي بين الحرية والتوجيه والمصادرة.
  - ٧- هل يمكن وضع معايير منهجية متفق عليها بين النقاد عند ظهور النص/ الأزمة؟
- وقد شارك بالحضور فى هذه المائدة المستديرة من الضيوف كل من:
- عبد القادر القط، عبد المنعم تليمة، عبد الغفار مكاوى، صلاح فضل، إدوار الخراط، إبراهيم عبد المجيد.
- كما ساهم بالمراسلة من الخارج:
- محمد برادة، كمال أبو ديب، صبرى حافظ

## هدى وصفى:

- الورقة التي نطرحها للنقاش اليوم صيغت على نحو يتيح الاشتباك مع قضايا راهنة، وظواهر قد تبدو مقلقة، خصوصا بالنسبة لمستقبل العمل الثقافى فى بلادنا. ونلاحظ أن هذه القضايا تطرح نفسها بإلحاح على الصعيد العربى كله، مما يوجب إخضاعها للبحث.

- و القضية التي نثيرها اليوم ترجع إلى الظروف والملايسات التي مرت بها الساحة الأدبية فى الفترة الأخيرة على مدى عام كامل، بدءا من “وليمة لأعشاب البحر”، ووصولا إلى الروايات الثلاث الشهيرة، وكل ما يكتب اليوم إما مؤيد وإما معارض. وقد سمعنا توصيفا لها مثل “بورنو” أو “أعمال طليعية”.

- وعموما، ففى إطار سؤال الندوة الأساسى، نطرح بعض النقاط التي قد تعين على الحوار، مثل: من الأديب؟ الأدب بين المعايير الأخلاقية والجمالية، الأعمال الطليعية ودورها فى تحول مفهوم الأدب عبر التاريخ.

## عبد القادر القط:

أبدأ بتناول السؤال الأول: - “من الأديب؟” وأجيب بأن الأديب من يبدع الأدب وهذه الإجابة قد تكون طريقة بعض الشئ، ولكنها تضعنا أمام السؤال الرئيسى المقصود هنا: “ما الأدب؟”.

- وهذا سؤال يتبقى - فى تقديرى - ألا يطرح. فأننا لا أميل كثيرا إلى التعريفات؛ لأنها تقود أحيانا إلى الكثير من الآراء المتشعبة، بينما الممارسة فقط هي التي تحدد المفهوم فى الواقع. فهناك على مر العصور، وبرغم اختلاف ألوان الأدب وقنونه، مفهوم عام للأدب فى عقول الناس وضماثرهم، بوصفه طريقة متميزة فى استخدام اللغة، وفى النظرة إلى الحياة، والإحساس بها، مع صفات جمالية تميزه عن الكلام المألوف فى الحياة اليومية. وفى هذا الإطار، قد يتسع المفهوم أو يضيق من عصر إلى عصر. فمثلا سنجد أن فنون الأدب فى التراث العربى كانت محدودة إلى درجة كبيرة، بينما فى العصر الحديث أصبح هناك القصة القصيرة والرواية والمسرحية والمقال وقصيدة النثر والمسرحية الشعرية..... إلخ. وكل هذه الفنون تربطها جماليات معينة تملئها أو تحددها طبيعة العصر، أو المفهوم العام للأدب. ومما لاشك فيه أن الدراما التليفزيونية - إذا عَدَدناها لونا

من ألوان الأدب - تتطلب النظر في جماليات خاصة جديدة لم تكن موجودة من قبل، وهذه الجماليات يبينها ويحددها إحساس الناس العام بهذا العمل أكثر من إحساس النقاد، أى كيفية التفاعل بين هذا النص الجديد والمتلقين.

- وإذا كانت الدراما التليفزيونية قد تجد الكثير من التردد في نسبتها إلى النص الأدبي، فلننتقل إلى قصيدة البشر، وهى شكل جديد برغم وجود جذور له فى النثر العربى القديم والحديث. ولنتساءل مثلاً عن كيفية وضع معيار أو مفهوم لشكل البيت فى قصيدة النثر بصورتها الراهنة. هنا سنجد بالطبع تنظيراً من ناحية، وإبداعاً من ناحية أخرى، وبينهما التلقى. ولا أريد أن أستيق المناقشة التى نحن بصدها هنا حول مفهوم الأدب، ولكننى أعتقد أن المعيار الأول لابد أن يكون الصلة أو التفاعل بين المبدع والمتلقى. ثم يأتى النقد. والمشكلة الآن فى اعتقادى أن النقد يسبق هذه الصلة، فيوجه الإبداع من ناحية ويوجه التلقى من ناحية أخرى. وربما كان لهذا أثر كبير فى توجهات النصوص الأدبية.

**هدى وصفى:**

واضح أنك تطرح هنا آليات التلقى.

**صلاح فضل:**

- أتفق مع أستاذنا الدكتور عبد القادر القط، فى أن هذا العصر لم يعد ملائماً لسؤال الماهية، ولا للتعريفات. ومنذ الفلسفة الظاهرية، تعلمنا أن مقارنة الأشياء تأتى بوصف خواصها، لا بمحاولة النفاذ إلى جوهرها الميتافيزيقى. ومن هنا، فإن الأفضل لنا أن نعمل على تحديد خواص الأدب لا إلى استكناه طبيعته. وأول ملاحظة لى فى هذا السياق أن هذه الخواص متحولة إلى حد كبير طبقاً للتكيفات التاريخية والاجتماعية والثقافية، وللاذواق والحساسية فى كل مرحلة من المراحل التاريخية، وأن هناك بعض العناصر والصفات اللازمة نسبياً والمتكررة بين الثقافات المختلفة. - وبالنسبة لثقافتنا العربية، فمن الواضح أن حاضرها الراهن يتميز بحيوية شديدة فى استيعابه معطيات فنية كثيرة تجاوزت فنون القول المألوفة، وأخذت تتسع لأنماط جديدة من الإبداع الأدبي والفنى، وتشكل مع فنون القول منظومة مستحدثة من فنون الصورة. وهذا يعنى أن فكرة الأدب ذاتها ليست ثابتة، ولكنها متحولة ومتغيرة، وأنها تأخذ فى اعتبارها عدة أمور:

أولاً : المتلقى الذى لا يملك تصوراً للأدب لن يستطيع عندما يطالع نصاً ما أن يحكم هل هو أدب أم لا. ومن هنا، فإننا لانتطيع أن نضع كل القراءة فى سلة واحدة. فهناك قراء متمرسون بقراءة الأنواع الأدبية، أى أنهم يملكون تصوراً ما عن الفنون الأدبية يستطيعون بمقتضاه الحكم على العمل عند القراءة. وهناك أعداد ضخمة من القراء الآخرين الذين قد يتصادف أن يطلعوا على بعض النصوص دون إرادة أو توقع فيفاجئون بما لم يكونوا ينتظرونه، فيعيدون طرح السؤال: "هل هذا أدب؟"، وهل يصطدم بمنظومات إشارية أخرى فى المجتمع، أو بمنظومات قيمية تجعله مندرجاً فى دائرة التجاوز الأخلاقى؟ أريد بهذا التمييز بين هاتين الشريحتين من القراء أن أقول إن فكرة الاعتماد على التلقى لابد أن يسبقها تحديد لنوعية هذا التلقى.

- ثانياً : الإرسال، وفى تقديرى أن الأدب لا يكمن فى النية فحسب، فالطريق إلى جهنم مفروش بالنوايا الحسنة، مثلما أن الطريق إلى الأدب الردىء مفروش بالنوايا الطيبة فى الإبداع. ولابد أن تتوافر، إلى جانب "القصد" الذى توليه النظرية النقدية اهتماماً خاصاً فى شرح الظاهرة الأدبية، الكفاءة، التى تتمثل فى الاستيعاب الكامل والتمكن للظاهرة الأدبية وتقنياتها. الأمر الذى يؤهل صاحبه لابتداع تنويعات كثيرة على هذه الظاهرة، وإشباعها بما يجعلها قادرة على إقناع المتلقى - الذى لم يألفها - بمدى شعريتها وأهميتها وامتلائها بالدلالة الجمالية. فالمبدع، الذى يمتلك كفاءته الأدبية ويمارس تقنياته الفنية، ويعرف جيداً، ويأتقان، قواعد اللعبة، هذا المبدع هو وحده القادر على أن يقترح تغييراً فى قواعد الأدب. بمعنى أنه "يشفر" - إذا استخدمنا هذا المصطلح السيميولوجى - بعض التقنيات والاقتراحات الجمالية الجديدة، بحيث يوحى لمتلقيه، ويساعده على فك هذه الشفرة، والدخول معه فى تحولات اللعبة الجديدة. وإذا لم يستطع ذلك، فقد فشل فى اختراق الآفاق التقليدية المعهودة، ولم ينجح فى إضافة شئ خلاق لتاريخ اللعبة.

ثالثاً : النقد، الذى لا يقلل - فى تقديرى - عن دور الإبداع فى الإدراك المتبولوج والتوضيح الكافى للقواعد، وهو ما ينبغى أن يحلله الناقد عقلانياً بمنطق الفيلسوف والمفكر. وحينئذ تكتسب العملية أبعادها، بحيث إنه فى الوقت الذى تؤكد فيه قواعد اللعبة فإنها لاتصادر على تطويرها وابتكارها تنويعات جديدة عليها.

- هذه الأطراف الثلاثة: المتلقي، والمبدع، والناقد، تحدد فضاء الجدلية الإبداعية النقدية وخواص الأدب، وحركة هذه الخواص وتطورها.

**هدى وصفي :**

هناك سؤال يتعلق بالمبدع، فأنت تشير إلى أنه في حالة وجود مبادرة طليعية، أو فكر تجريبي، فهذا يستلزم - حسبها وصلتي - تخطيطاً قصدياً عند المبدع.

**صلاح فضل :**

أعتقد أنه لا بد من وجود هذه القصيدة. وهي لا تأتي عفواً، ولا عشوائياً، بل هي إرادة عميقة وحقيقية ومقصودة، إن أسعفتها كفاءة الخلق تحققت، وإن لم تسعفها أحبطت كما هو شأن آلاف المبدعين المحيطين.

**هدى وصفي :**

- إذا كنا نستطيع أن نقول إن هناك "قصيدة" في الأعمال الطليعية، فهناك أيضاً ما يسميه النقد الحديث التوليد الذاتي للنص. والسؤال هنا: هل نحن هنا أمام قصيدة مسبقة للعمل، أم أن هناك نوعاً من التوليد (génération) الذي يقلت - أحياناً - ليأتي من مناطق اللاوعي والمكبوت وغير المدرك حتى لدى المبدع؟

**صلاح فضل :**

أحسب أننا لسنا بحاجة إلى هذا الغوص في طبيعة التشكيل السيكلوجي للإبداع، لأن هذا عمل يقتضي أن يقوم به متخصصون آخرون، ولكن يكفي أن ندرك الظاهرة في تفاعلها الجدلي.

**عبد القادر القط :**

- أعتذر إذا كنت سأقطع استمرارية الحوار، ولكن لا بد أن نتفق منذ البداية على كيفية تناول الموضوع. د. صلاح فضل يشير كثيراً إلى التفرد وتجاوز السائد إلى شيء جديد، بحيث يخيّل إلينا أن كل مبدع سابق للتقاليد السائدة. لا بد أن نتفق على أن في كل عصر قهراً فنية سائدة تمثل طبيعة المرحلة الحضارية التي يبدع فيها المبدعون، ثم هناك بعد ذلك اختلاف بين هؤلاء المبدعين كل حسب موهبته، وتجاريه. أما لو تناولنا الموضوع باعتبار أن التميز هو دائماً تجاوزاً، فمعنى هذا أننا نفترض ضمناً عدم وجود نظرية أدبية سائدة في أي عصر من العصور. وهذا مخالف لطبيعة الأشياء. فالأدب تعبير عن الحياة في مرحلة معينة، والريادة تكون في الحقيقة حين ينتقل المجتمع إلى مرحلة جديدة، أو يوشك على ذلك، وهذا ليس مصادرة على التميز الفردي، ولا على التجريب. ولكن لا بد ألا يكون التجريب هو منطلقنا للحكم على النص الإبداعي. فهناك قيم سائدة في أي مجتمع. وبالتالي فلا يمكن أبداً أن يكون كل مبدع رائداً في وقته. لا أدري، ولكن هذه الفكرة تلح عليّ، لأن طبيعة النقد الحديث هي القصد دائماً إلى الريادة الفردية، وأنا أفرق بين الريادة وبين التميز في إطار عام.

**عبد المنعم تليمة :**

إذا سمحتم لي، أود تحية الذين كتبوا محاور هذه الورقة، لأنها مترابطة على نحو يشي بوعي لمجمل الظاهرة.

- سأبدأ بما انتهت إليه أستاذنا الجليل د. عبد القادر القط، حول العلاقة بين المبدع والمتلقي. فليس هناك موضوع للإبداع. ليس للفن موضوع، وإنما هناك مثير يحفز المبدع على القول والإبداع، وهو لا يعرف إلا أنه ينتهي إلا بعد أن يضع قلمه. وهو يستجيب لهذا المثير أو الحافز وينسأه. واستجابته هي التشكيل. وفي عصر الصورة، لا يتوجه المبدع إلى متلق معين، بل يتوجه إلى مجمل البشرية. فحتى عهد قريب جداً كان المبدع يتوجه إلى متلق محدد، يجلس وحيداً في حجرته ويقرأ النص. أما الآن فهو يتوجه إلى جموع المتلقين قاطبة.

- أعود إلى إجابات سريعة عن السؤال الأول: مع احتفاظي بالحق في التوسع ببعض التفاصيل فيما بعد - من الأديب؟ وما الأدب؟ أقول إن الأدب تشكيل لغوي، والمبدع إن هو إلا مشكل، يستجيب إلى العالم بالتشكيلات. وقمت الواقعة: فاستجيب أنا لهذه الواقعة، بأن أجرى أو أخاف أو أبكى. أما الأديب أو المبدع، بوصفه كذلك، فهو يستجيب بالتشكيل. والأدب تخصيصاً بين الفنون هو التشكيل اللغوي، لأن الصور يشكل الضوء والنور والظل، والمعماري يشكل الفراغ، والنحات يشكل الكتلة، والموسيقي يشكل التتابع الزمني. وهكذا، فليس ثمة تشكيل من فراغ أو عبث. فالمبدع يشكل مواقف من الحياة، صغرت أو كبرت. ولكن لا يقاس عمله على الإطلاق بأنه

يقف هذا الموقف من امرأة بعينها، أو نظام اجتماعي بعينه، أو من العالم، أو من الله. فليس الذى يعطى العمل جلالة نوع المثير، وإنما نوع التشكيل. فالتشكيل اقتدارٌ جمالى.

- والمبدع، بصفة عامة، يتعامل مع سبع طاقات من التشكيل: الضوء والنور والظل والفراغ والكتلة والتتابع الزمنى واللغة. وهو يشكل أشياء خلقها الله وكونتها الطبيعية من حوله، وكل واقتداره على التشكيل.

- ولدينا ثلاث انتقالات إستراتيجية بالغة الأهمية عبر مجمل التاريخ البشرى: الانتقال من الشفاهية إلى الكتابية إلى عصر الصورة. وفى كل انتقال من هذه الانتقالات تتغير التشكيلات، ولا تتغير التصورات. فالإبداع هو الإبداع، والفن هو الفن منذ درج الإنسان على هذه الأرض. ولكن المبدع يشكل فى إطار ثقافات مختلفة، فتختلف تشكيلاته: لماذا؟ لأن العلم فى تقدمه يعطيه قوى جديدة وطاقات جديدة لما يشكله، وبالتالي يفتح أمامه آفاقاً جديدة فى طبيعة المادة المشكلة.

- هل هناك قواعد؟ طبعاً هناك قواعد، وإلا فهذه الظاهرة (الأدب)، التى هى أخطر وأعقد ظاهرة بشرية، تصبح بلا قواعد! إنها أعقد من الطب والهندسة وعلم النفس، بدليل أن علمها لا يزال يستكمل تأسيسه، ليصبح فى استطاعتنا دراسة الأدب معملياً ابتداءً من الصوت، وانتهاءً بأعقد دلالة. فثمة قواعد الآن، الفاعل والمفعول، التراكيب الجمالية، تراكيب الفقرات، هل كل هذا بلا قواعد؟ هل المجاز بلا قواعد؟ هل الاستعارة بلا قواعد؟ هل الصورة الأدبية الشعرية البلاغية بلا قواعد؟

- ما الذى يُختلف عليه إذن؟ الذى يختلف عليه هو المؤول، الذى يؤول، فالمشكل هو مشكل أيديولوجى. إن كل سلطة، كل جماعة، كل حزب، كل فئة، تؤول الأمر وتحاول أن تشده نحوها. أما الأعمال الطليعية، فهى شئ آخر. إنها تشكيلات جمالية تملئها إستراتيجية تطور الأمة وتطور البشرية، تشكيلات كبرى لا تأتى طبقاً "لمزاج" أحد.

- إن مسألة الاختلافات الأيديولوجية تسرى بين المؤولين. أما بين المبدعين، فثمة قواعد أرساها عصرنا خلال خمسة العقود الأخيرة، حتى أصبح علم اللغة، وهو أداة الأديب فى التشكيل، علماً معيارياً مقنناً، يُدرس معملياً كأي علم آخر، ولا أحد يستطيع اختراق هذه القواعد والخروج عن إطارها. أما الاختلافات الأيديولوجية، فمردودة إلى النظام الاجتماعى والسياسى فى كل بلد.

- إذن، فهل يمكن الاتفاق على معايير؟ نعم. فهناك أهل الاختصاص الذين يلتزمون معايير محددة فى التعامل مع العمل الأدبى.

أما فيما يخص المتلقى، فهو حر حرية مطلقة. وسأقف عند كلمة حرية، وأقول إنها مفهوم لا يحد، ولا يُحدد، ولا تنعدم الحرية. فلو حددنا أو سمحنا لجماعة ما بتحديددها، فهى لم تعد حرية. إذن، كيف نتحكم إذا اختلف الناس على عمل محدد، أو ما يسمى بالنص الأزمى؟ الأمر أولاً للقارئ العادى، يشتري أو لا يشتري، يقرأ أو يتجاهل، يرفض أو يقبل، فهو حر، وهو المحاكم الأول. ثم يليه المحاكم المختص. فإذا اختلف أهل الاختصاص، فثمة القضاء الذى يعيد الأمر إلى أهل الاختصاص من جديد.

والفصل هنا مسألة الحرية التى تحتاج إلى تفصيل سأعود إليه مرة أخرى.

**هدى وصفى :**

- لدى بعض الملاحظات أو التساؤلات: فأولاً، أنت تقول إن المسألة التى يعتمد بها فى التغيير أو التشكل المختلف للفن عبر العصور لاتتعلق بثقافة ما، وإنما هى انتقالات تاريخية كبرى. وهذا يبدو كما لو أنه شكل من أشكال المولة، بحيث إنه إذا انتشر مفهوم فى إفريقيا فسيكون موجوداً فى آسيا. أى أن المسألة لاترتبط بخصوصية الثقافات. كما أننا لانستطيع تجاهل التاريخ الشخصى للمبدع - إلى جانب السياقات الأخرى مثل المجتمع. فماذا ترى فى ذلك؟

- ثانياً : إذا كنت تقول بوجود سبع طاقات ثابتة للتشكيل، فماذا عن الصورة الافتراضية (Virtual Image)، التى يتولد عنها الكثير من الأشكال الممكنة؟

- ثالثاً : إذا كنت تؤيد فكرة وجود القواعد، فهل هذا يعنى أنه لا بد أن يكون المبدع محيطاً بقواعد اللعب. ومن جهة أخرى، وحسب مقولة "رولان بارت"، فإن الطليعية هروب إلى الأمام، فإذا وافقتنا على هذا التعريف، فإلى أى مدى يمكننا وضع الطليعية داخل هذا الإطار المحدد بالقواعد؟

## عبد النعم تليمة :

- سأجيب في ثلاث جمل محددة، أولاً: أنا أفضل القول بالانتقالات الإستراتيجية العظمى للبشرية. وكلمة إستراتيجية معناها أن البشر استحدثوا قوة إنتاج مغايرة للقوى المهيمنة. ففي مرحلة ما كانت القوة المهيمنة هي الزراعة، فاستحدثت البشرية الماكينات وبدأ عصر الصناعة، وذلك بغض النظر عما إذا كانت هذه البداية في إنجلترا أو ألمانيا أو غيرها. ومثل هذا الحدث سيأتي بأشكال فنية جديدة لأنه انتقال عظمى.

- وإذا انشغلت بكل تفصيلة تحدث على وجه الأرض، تحت راية ما يسمى بالثقافة المحلية، فسأقع في فخ يؤدي إلى جعل الفن مرهوناً بالمناسبات العابرة. أما عندما أربط الفن بالانتقالات الحضارية الأساسية عند البشر، فالأمر يختلف.

- ثانياً: هل لابد أن يكون المبدع محيطاً بالقواعد؟ أنا أقول في كتابي "مداخل إلى علم الجمال الأدبي" إن خالي البسيط في قرية أوسيم عندما يقول: "آه" يكون أحياناً أكثر تأثيراً وهذا لي من فاجئ، لأن الفن يتطور، ولا يتقدم. فالسألة هنا لعللاقة لها بمعرفة القواعد وإنما باستشعارها.

- أما بصدد الطليعية، وهي سر التطور، فلا بد من التوقف عندها طويلاً، ولكني أقول سريعاً إنها حركات، وليست إبداعات فردية، وهي مرتبطة فعلاً بتغير جذري معين، وب نظرة جديدة للعلاقات الاجتماعية والسياسية.

## إدوار الخراط :

- ما سمعناه الآن يحيط بكثير من المسائل والشكوك والتقييمات، كمسألة القواعد والقوانين التي أثبتت في الورقة وفي كلمات الأساتذة الأجلاء.

- وحول هذه المسألة لي تصور خاص جداً، ولا أُلزم به أحداً، إنما أطرحه بوصفه "تفكيراً بصوت عال". كون الأديب يجيد صنعه ويجيد قواعد اللغة، هذه مسألة مفروغ منها.

ولا أتصور أن ندخل في مناقشة حول إجادة صنعة الأدب، وهذا لا يعني بالضرورة: إثارة مشكلة المتعلم وغير المتعلم، لأن غير المتعلم ربما يهتدي بفطرة ما إلى إجادة صنعة الأدب دون أن يتلقاها تلقاً مدرسياً. ففي تصوري أنه إذا لم يكن الأدب مغامرة للكشف في مجالات متعددة، فلن يكون. وبالتالي، قد اختلف كثيراً مع مسألة توافق الأدب مع القيم السائدة، وأعتقد أن هذا مثار جدل لن ينتهي.

فالأدب كشفٌ أو سعي نحو معرفة ما، وليس نحو المعرفة (بألف ولام التعريف)، ولا أتصور الأدب غير ذلك. طبعاً هناك الضروري واللازم من الأدب الذي يهدف إلى تسليّة الناس أو تعليمهم أو دعوتهم، أو التعبير عن القيم السائدة. وهو نوع موجود، لا أنفيه، ولا أنكر ضرورته. ولكن ليس هو ما قد أسميه الأدب الحق، أي الأدب الذي يحدث كشفاً ويقوم بمغامرة، ويصل إلى شيء لم يتم التوصل إليه قبل ذلك.

- هناك شيء ما في هذه الأعمال الفريدة لا يتوقف فقط (ربما دكتور تليمة) على التغيرات الإستراتيجية الاجتماعية الحضارية الكبرى - ربما يبدو ميتافيزيقياً - أسميه "القيمة"، "قيمة ذاتية"، "قيمة كامنة"، ولا فكيف نفسر تذوقنا الآن لفنون عصر الكهف، أو لسوفوكليس، أو لكل إنجازات الفن الكبرى، التي ربما تكون مرتبطة بتغيرات اجتماعية (لا أنكر ذلك)، ولكن حتى الآن مازال هناك ما يشبه شرياناً إنسانياً أو ميتافيزيقياً يتجاوز هذه التغيرات، وهو الذي يعطى ما أسميه القيمة الحقة والحقيقية للأدب أو للفن بصفة عامة. وبالتالي فالتلقي هنا بالضرورة قضية أو مشكلة، لأن هناك التلقي العام الذي اعتادت ذاقتة وترتبت على نوع معين من التلقي، بينما هناك متلق آخر يستبصر هذه القيمة التي أسميها القيمة الفنية في تجاوزها للسائد والمكرس والتقليدي إلى شيء آخر هو ما أسميته "الكشف".

## هذي وصفى :

- يبدو أن كلمة القيم تظهر أولاً مرتبطة بالتجديد والطليعية، ثم تتحول إلى التقليدية. فلو نظرنا مثلاً إلى مسرح العبث فسرى أنه سنة ١٩٥٢ عندما ظهرت مسرحية "في انتظار جودو" كانت غير مقبولة، ولكن بعد ذلك أصبحت كلاسيكية في التراث العالمي. ولكن لو أننا اهتمنا فقط بالأعمال التي لها هذه السمة، فإنا لن نستقي سوى أعمال يعينها عبر التاريخ لها وضع تأسيسى، أى تلك الأعمال التي تقسم المسار إلى ما قبل وما بعد. ولكن هل معنى هذا أن ما تم تقديمه من أعمال ينظر إليها بوصفها من عيون الأدب العالى هي من وجهة نظرك ليست أعمالاً فنية ذات قيمة كبيرة؟ وهل نستطيع في مجال المسرح مثلاً تجاهل الأعمال الميلودرامية الستى قد تجد ترحيباً



شديداً من الجميع ، لأنها تستجيب لشكل من أشكال العبرة والقيمة الأخلاقية وإنصاف المظلوم؟ بالطبع هناك فارق بين روائع الأدب (أو الـ Chef d'oeuvre) التي يتفق عليها الجميع ، وبين العمل الطليعي الذي لا يحظى بهذا الاتفاق. والتغاضي عن هذه الأعمال الجماهيرية قد ينطوي على نظرة بها نوع من الرهبة إزاء المتلقي. وهل نحتفظ فقط بالأعمال التي بها شكل من أشكال التأسيس أو المفاخرة ، والتي قد لا يتذوقها الناس في وقتها (مثلما حدث مع السوربالية عندما تعرفت على أعمال لوتريامون Lautréamont بعد قرن من الزمان)؟ وهل نستطيع الاكتفاء بما يعتد به المبدع؟

**إدوار الخراط :**  
- الحقيقة أنني أجبت عن سؤالك ، فقد قلت إن هناك كتلة من الأدب الذي يستجيب للذائقة العامة ، والذي لأنفسى ضرورته ، ولا أنكر وجوده. ولكني فرقت بين هذا وبين ما أسميته بحق "الأعمال التأسيسية" ، أو ما أسميه أنا أعمالاً تشتمل على تلك القيمة التي تتجاوز التقليد والأزمان والتغيرات الاجتماعية ، وهي أعمال قليلة ، ولكنها ليست نادرة. وعلى العكس ، فما بهر الناس حيناً ، تمضي الأيام فإذا به يكاد ينسى. وما قول برفض واحتجاج وثورة وغضب يعود (إذا) متوافر عاملان أساسيان ، عامل النقد وعامل الزمن ليبقي في الأرض.

- وأنا لا أنظر إلى المتلقي بريئة على الإطلاق ، فأنا أكتب لكل الناس - كما قال د. تليمه - وليس لي وجود ككاتب إلا بالمتلقي ، فكيف أنظر إليه بريئة؟ إلا أن هذا لا يمنع أن أفرق بين الذائقة العامة التي تعتمد على شيوع قيم معينة كانت استحداثاً في لحظة ما ثم أصبحت تقليدية ، وبين هذه الذائقة التي تستطيع أن تستبصر تلك القيمة خصوصاً للأدب التي تحدثت عنها.

**عبد الغفار مكاوي :**  
- أرجو أن تسمحوا لي بالعودة إلى البدايات حتى لا نتطرق مباشرة إلى مشكلات عميقة تحتاج إلى تركيز خاص.

- البداية كانت ما الذي يميز الأدب عما ليس بأدب؟ وأستاذنا د. عبد القادر القط ، أشار إلى اللغة ، وأعتقد أننا جميعاً نتفق على أن التركيب اللغوي للأدب هو المشكلة الأساسية التي ينبغي أن نبدأ بها.

- وأنخيل أن ما قاله د. تليمه عن التشكيل اللغوي هو مسألة مهمة جداً. ف لغة الأدب هي لغة مفارقة ، لغة متعالية ، لغة مجازية ، لغة يخلقها الأديب خلقاً بوصفه كاتباً يسكن في اللغة التي هي ملجأه الحقيقي ، ووحده ، ومنفاه ، وملأه.

- ويخيل لي أيضاً أن الاختلافات بين معظم المذاهب الأدبية - إن لم يكن جميعها - هي أساساً اختلافات حول اللغة. فإذا ما تناولنا الكلاسيكية مثلاً ، فهي اللغة المختلفة التي تعني شيئاً محدداً ، والتي تشكل تشكيلاً متماسكاً ومتوازناً. أما الرومانسية فهي اللغة التي ترجع إلى الأعماق ولما فوق الواقع ، واللاشعور .. إلخ. والرمزية هي اللغة الحديثة التي تفكك التواضع عليه والسائد.

- وهكذا ، فإن ما يميز الأديب الحقيقي هو مغامرته اللغوية. و"المغامرة" ، كما ذكرها صديقي أ. إدوار الخراط ، هي كلمة مهمة جداً. وعلى سبيل المثال ، فإن ما يحدث في حياتنا الآن ، مثل قصيدة النثر ، مغامرة ، أو ثورة لغوية ، ولكنها أيضاً محاولة لم تتخلق بعد ، ولم تبين نماذجها خصوصاً (باستثناء نماذج محدودة جيدة والباقي عماء وفوضى وعشوائية).

ولكن ماذا يريد الأديب بهذا التشكيل؟ أعتقد ، بدون الدخول في مشكلة التلقي ، أن ما يقدمه الأديب هو نموذج لغوي له صفاته الجمالية الخصوصية ، ولكنه أيضاً نموذج مضاد لما هو سائد في القيم والمواضع والتقاليد والجماليات. وبوصفه نموذجاً مضاداً فهو يهدف إلى إحداث التغيير عند المتلقي ، سواء كان تغيير وعيه بنفسه ، أو بالآخرين ، أو بالعالم ، أو تغيير الواقع عبر التمهيد لمن يستطيعون القيام بهذا التغيير. وقد حدث كثيراً أن بعض الأعمال الأدبية ، قد غيرت وعي هؤلاء الذين أصبحوا بعد ذلك أصحاب سلطة يمكنها تغيير الواقع ، ولذلك يخيل لي أن مسألة التغيير لا تعارض مع مسألة الكشف والمغامرة.

- وإذا لم يكن لدى الأديب رغبة حقيقية في التغيير ، فإن ما ينتج في هذه الحالة هو أدب يمكن أن نستمتع به جمالياً ، وأن نتذوق كشوفه أو رؤاه الميتافيزيقية ، ولكنه يظل - كما أعتقد - مفتقراً إلى ذلك الشيء الأساسي في الأدب الحقيقي ، وهو الرغبة في التغيير.

**هدى وصفي :**  
أعتقد أن هذا التركيز على اللغة سيحتاج منا إلى مناقشات أكثر توسعاً.

## إبراهيم عبد المجيد :

- أبداً يملحوظة حول المسألة المتعلقة بالأدب بين المعايير الأخلاقية والجمالية. وأرى أن هناك ثلاثة اتجاهات تمثل القاسم الأكبر حول الأدب في العالم كله، وليس في مصر فقط. وأعتقد أن هذه الاتجاهات ممثلة هنا على نحو جيد، فلدينا تأكيد د. صلاح فضل على التشكيل الفردي والذاتي، وتأكيد د. القط على الواقع الاجتماعي، وتأكيد د. تليمه على الروح الحضارية السائدة. - وأنا أرى أن هناك لحظات تاريخية يمكن أن يظهر فيها الروح العالي، مثل اللحظات التي ذكرها د. تليمه، بينما هناك لحظات يظهر فيها الروح الفردي كمضاد ومعاكس للروح الاجتماعي السائد.

- ونحن لانستطيع أن نضع فواصل حاسمة، ومشكلتنا في مصر أننا نريد دائماً أن نفعل ذلك. النقد السائد، وليس الأكاديمي، أو العلمي، بل النقد الصحفي الشائع، يسيد دائماً شكلاً من الأشكال، أو فكرة من الأفكار، مما يترتب عليه ضياع المتلقي، وضياع الكاتب، وظهور النص الأزمة: بينما الأزمة الفعلية في المناخ المحيط بهذا النص. وعلى سبيل المثال، هناك غلبة الآن في مصر لفكرة أن النص يعبر عن الواقع، وهذه فكرة ساذجة جداً. وهناك برامج في التلفزيون، وكتب دراسية في علم الأدب تقوم على هذا التقابل بين النص والواقع. والحقيقة أن الواقع أكبر، فما الذي يجبرني بوصفي أديباً أن أكتب نصاً عن واقع يعرفه الناس. إن اختيار الأديب هو دائماً الاختيار الاستثنائي وليس القاعدة. والتشكيل اللغوي هدف رئيسي بالفعل، ولكنه ليس تشكيلاً لغوياً لمواقف من الحياة، وإنما لحياة أخرى مستقلة عن الحياة الموجودة، وهو ما قد نسميه بالمغامرة بعد ذلك.

- وبالرغم من أن هناك محاولات كبرى لعلم الأدب، فإنني أعتقد أن الأدب سيظل مستعصياً ومتأبياً على العلم، لأنه حتى إذا استطاع العلم أن يدرس معملية التحليل الصوتي للقصائد، والتحليل اللغوي لطريقة كل كاتب، فسيظل هناك سر خفي لن يستطيع أي معمل أو أي نظرية أدبية أن تصل إليه. وهذا السر الخفي هو ما يصنع العلاقة مع القارئ أو المتلقي، وهو الذي يميز عملاً أدبياً عن آخر. وبالتالي فمحاولة أن يكون الأدب علماً هي محاولة محكوم عليها بالفشل. فالنظرية الحقيقية في العلم ينبغي أن تقبل التكتيب، وبالتالي فكل نظرية تنفي الأخرى، مثلما نفيت نظرية النسبية لأينشتاين نظرية نيوتن. أما الفن، فهو لايقبل التكتيب، وبالتالي فليس هناك نفي في الفن وإنما هناك نسخ. فالدرسة الرومانسية مثلاً جاءت ضد الكلاسيكية وأقامت مسرحاً أبطاله هم الأفراد العاديون وليس النبلاء، وبرغم ذلك لم تنف الكلاسيكية بدليل أننا نستطيع حتى الآن قراءة راسين وكورني وموليير.

- وفي مصر أعتقد أن استخدام بعض أدوات المدارس النقدية الحديثة التي هي أقرب للعلم، كما يقولون، قد أضرب بالأعمال الجيدة أكثر مما أفادها، لأن هذه المحاولات انتهت بها الأمر غالباً إلى اختيار الأعمال الرديئة لدراستها.

- وأريد أن أتناول جانباً آخر قد يعزز كلامي، وهو التجربة الإبداعية. فلو أن كل مبدع كتب تفاصيل تجربته، فسوف نكتشف أن ما أبدعه يختلف تماماً عما عاشه. أما الذين يقولون إنهم كتبوا معاشوه فسنجد دائماً أن هذا الأدب ليس جيداً في كل الأحوال.

## هدى وصفي :

لدى تعليق سريع حول فكرة علم الأدب، فهذا المفهوم قد تراجع الآن، وأصبح النقاش يدور حول الأدبية وسماتها الماثرة.

- أما فيما يتعلق بإشارتك حول علاقة المناهج الأدبية الجديدة بالأعمال السيئة، فيكفي أن نتذكر أن "جيرار جينيت" أسس أهم نظريات السرد المعاصرة عبر تحليل أعمال بروس، وهو كاتب عظيم بالطبع. كما أن مجلة قصول أسست مفاهيم نقدية جديدة من خلال تحليل نصوص عربية عالية المستوى، وقامت بمغامرة كشف من خلال تلك المناهج.

## منى طلبية :

- ألاحظ أن الحوار في مجمله يدور حول المبدع والمتلقي والنقد الأدبي، ولكن على أي نحو يأتي دور المبدع هنا؟ هل بوصفه مشكلاً للغة، أم لمادة جديدة وهي الصورة؟ هل هو يطبع القواعد، أم يبتكرها، أم يخترقها؟ أليس الناقد هو المطالب بتوصيف هذه القواعد واستنباطها من خلال الممارسات الأدبية؟ وما القواعد السابقة على الأدب والتالية المستتيرة منه؟ وما حدودهما؟

— وبصدد ما أوضحه د. تليمة من أن كل شئ له قواعده، ألا يعني هذا أن المشكلة تكمن في أننا بوصفها نقاداً قصرنا في وضع القواعد من وحى الأعمال الموجودة وفي الرصد الدقيق والوثق لها والمتبجح لرسوخ بعضها وتطور بعضها الآخر حتى لا يظل كلامنا نظرياً؟ وهذا سؤال إلى د. تليمة: — أما عن مفهوم المغامرة الذي طرحه أ. إدوار الخراط، فلدى سؤال. يقول علماء الإدراك من أمثال إدجار مورين إن المخ البشري لا يستطيع أن يفهم إن لم يكن لديه مفهوم واضح للمألوف وتصور قاعدي للأشياء. وأنا أتساءل: ألا ترى معي أن بعض الكتاب الجدد ليس لديهم وعى أو استشعار بقواعد الأدب، ولا استيعاب للتراث ولا ألفة به يستطيعون من خلاله الانطلاق إلى المغامرة؟ كما أن العمل الطليعي ليس منبثق الصلة تعاماً عن عصره، وإنما قد يكون حواراً معارضاً له. فمثلاً حين كتب أبو العلاء المعري رسالة الغفران (وهي من عيون الأدب العالمي) لم تكن هذه الرسالة بالنسبة لمترجميه ومعاصريه أدباً وإنما وثيقة زندقة. فهي مستبعدة من الأدب الفصيح في سر الفصاحة للخافجي وفي مقدمة ابن خلدون، برغم أن الرسالة ولغتها لم تكن غريبة عن زمنها، فقد كتبت بوصفها معارضة لكل من ابن الرواندي وصالح بن عبيد القدوس ومعارضة لأدب الكذبة والاستجداء الذي يمثلته ابن القارح. ومن ثم كانت رسالة الغفران في العمق حواراً معارضاً للغصن، ولكن المشكلة كانت في تجاوز النقد المعيارى.

وبالنسبة لمناهج النقد الحديث، فقد أصبحت كما قالت د. هدى وصفي أوسع مما كانت عليه من قبل فنحن اليوم نجد نظرية القراءة ونظرية التلقي ونظرية التأويل ونظرية التفكيك، وهي كلها تتيج حرية ومساحة أوسع للتعامل مع هوامش الحرية والابتكار في النصوص الأدبية. العمل بحرية كبيرة مع النص من منطلق الفهم لا للتفسير المسبق. ومن ثم فهي تتعامل مع الأدب بوصفه نصوصاً فردية، ولكنها لا تتخلّى أيضاً عن السياق الذي يتحرك فيه القارئ أو الناقد والذي قد يتم التعبير عنه بمصطلحات مثل الاختلاف أو الإرجاء أو التأويل أو أفق التوقعات أو الحداث... إلخ. عبد القادر القط :

— حين بدأت حديثي كان في ذهني اتجاهان سائدان في الأدب: أولهما أن الأدب تعبير عن حاجات وطبيعة مرحلة حضارية معينة. والاتجاه الثاني هو أن الأدب مغامرة فردية، وتجاوز مستمر لما هو مألوف. وأعتقد أن فكرة التجاوز والمغامرة، تنفي، أو تقابل فكرة التفرد والتميز عندي. ودعوني أوضح ذلك. فلكل مرحلة حضارية قيمها السائدة وطبيعتها، ليس فقط في الجانب الأخلاقي والاجتماعي (الذي يذكره أ. إدوار الخراط كثيراً)، بل وأيضاً في التصورات الأساسية خصوصاً بالحياة، وبالفن، وبالأدب، وكذلك بالسلوك. وفي داخل هذا التصور العام، قد يكون هناك تفرد أو تميز، فلكل مرحلة طابعها العام. وفي داخل هذا الطابع سنجد أعلاماً متميزين. ففي مرحلة الإحياء، كان هناك في الفن مايكل أنجلو، ودافينشي، ورافائيل، وصحيح أنهم يشتركون جميعاً في الطابع العام لعملية الإحياء ولكن لكل منهم إبداعه المتفرد.

— وإذا تناولنا المرحلة الرومانسية في أوروبا — على سبيل المثال — فهي لم تكن شعراً فحسب ولكن هناك أيضاً عمارة، وأدب، وموسيقى، وأخلاق، وأزياء. وأن يعبر الفنان انطلاقاً من إطار كهذا، فهذا ليس معناه خضوعاً للقيم السائدة (التي يلح عليها أ. إدوار الخراط بوصفها قيماً ينبغي تغييرها). فالقيم السائدة ليست بالضرورة رديئة وينبغي أن تتغير، والعمل داخل إطارها لا يعني أن يكون كل المبدعين نسخة واحدة دون وجود نوع من التميز والتفرد بين مبدع وآخر.

— وأنا لا أنفي المغامرة، ولكن أن تظل مغامرة فردية فصاحبها مسؤول عنها. وقد تجد استجابة أو لا تجد. أما المغامرة الحقيقية فتكون في مراحل التحول الحضاري، حين تستنفد مرحلة حضارية أغراضها ويبدأ المجتمع في التأهب للدخول في مرحلة مختلفة، عبر نوع من التفسير بقيم جديدة. — أما إذا كنا سنصور الأديب أو الفنان بوصفه مغامراً من تلقاء ذاته، فحين نتحدث عن التلقي في هذه الحالة لا بد أن نتحدث عنه بالجمع، أي المتلقين. فالأديب المتجاوز والمغامر، لا بد أن يجد متلقين مغامرين أيضاً، وليس متلقياً مغامراً واحداً، وهذا يستلزم أن يكون المجتمع مهياً فعلاً لهذه المغامرة، ولو من خلال طائفة قليلة يمكنها استقبال هذه المغامرة.

— أما أن نتصور أن هناك أديباً، فذاً، مغامراً، يقفز على روح العصر طوال الوقت، أو يدخل في غابة طوال الوقت، ويبحث عن الغابة عن شخص تائه ليكون متلقياً، فهذا غير صحيح. وبالتالي، فالفكرة السائدة عندها الآن أن كل أديب نفسه مغامراً، وهذا ليس متلقياً، فهذا غير صحيح. فالفكرة وسبح إلى الجزيرة فيلتقطه ليقرأ له روايته أو قصيدته. هذه الفكرة غير صحيحة إطلاقاً. فالتفرد والتميز هما قيمة الأديب الكبير، أما المغامرة فتأتي أحياناً لموهبة خصوصاً في عصر معين،

وفي إطار ظروف تحول تبشر بمرحلة قادمة. أما في غير هذا فلا أقول بالتجاوز والمغامرة. وليس عيباً إطلاقاً أن يكون لكل مرحلة حضارية قيم سائدة، فبرغم اختلاف الأنواق الفردية وتباينها، فإننا نجد أيضاً أن هناك ذوقاً عاماً لكل عصر.

- أما عن التراث، وتلقيها له، وإعجابنا به برغم أنه نتاج عصر مختلف تماماً، فقد كتبت مرة تعبيراً طريفاً بعض الشيء، وقلت إننا في تلقينا للأعمال الرائعة للتراث نكون أشبه بمن يدخل آلة الزمن. فأننا إذا قرأت المتنبي بوصفه معاصراً فسأرفضه، ولكنني إذا حاولت أن أعيش عصره ولا أنقيد بقيم العصر الذي أعيش فيه، فإنني آلياً، وبدون أن أشعر أنتقل إلى القرن الرابع الهجري، وأتمثل الشعر العربي في ذلك الوقت فأجده شاعراً كبيراً.

صلاح فضل :

- تقتضي تنمية المقولات السابقة، والتمهيد للانتقال بها إلى منظومة المحاور الثمانية، الوقوف عند عدة ملاحظات: فيما يتعلق بالأساس العلمي - وقد سبقني إليه الصديق المبدع إبراهيم عبد المجيد - فلم يزعم أحد من النقاد أن الفن أو الأدب، يمكن أن يكون كياناً علمياً بأي شكل. فالطموح هو أن تتحول مناهج دراسة هذه الأعمال إلى الانتظام في نسق يخضع لتطورات منطقية أو علمية، بدلا من أن تخضع لعملية كشف نقدي، أو إبداع على إبداع لا يتجاوز عادة أن يكون مجرد انطباع على إبداع.

- أما مسألة دور علم اللغة في هذا السياق فهو لا يعدو أن يكون بنكا للمصطلحات النقدية لا أكثر. فالإبداع الأدبي ليس لغة فقط، وليس - بالتالي - مجرد تشكيل لغوي، فهو بالدرجة الأولى يتدرب بتقنيات فنية تتوزع بين الأجناس والأنواع المختلفة. وهذه التقنيات لا تنبثق من اللغة بل لها كينونتها الخاصة التي يمارسها المبدعون ويكتشفها النقاد. واللغة قد تعبر عن هذه التقنيات، وقد تكون أداة لها. ولكن يجب أن نميز بين المادة، وبين التقنية الفنية. فإذا كان التشكيل اللغوي بارزاً في الشعر، فهو لا يملك مثل هذا البروز إطلاقاً في البناء الروائي ولا في البناء المسرحي، حيث فنون الصورة وجمالياتها توازي - إن لم تفق - جماليات اللغة في هذه الأجناس.

- وهناك سؤال طرحته الزميلة د. منى طلحة حول جماليات الصورة. وبالفعل، فالنقاد الأدبي مطالب الآن بالانفتاح على معارف عملية حديثة تمكنه من تمثيل الأساسيات الضرورية لجماليات الصورة في الفنون المعاصرة. وهذا الجانب لازال قيد الإنضاج، لافي الثقافة العربية فحسب، ولكن أيضاً في الثقافات العالمية كلها. وأعتقد أننا مطالبيون بالتركيز على هذا الجانب في الثقافة العربية لأنه مجال بكر، مثلما هو يكر لدى النقاد العالميين.

- ومن ناحية أخرى، أتصور أن أنواع الإبداع المختلفة لا تتفاوت في مستوى تركيب تقنياتها، ولا تعقدها. للشعر مكوناته، وللسرد مكوناته، ولكل منهما شعرية. وهذه الشعرية هي إنجاز جمالي يوهم قارئه باتباع النموذج لتحقيق التواصل الجمالي معه، بينما هو في حقيقة الأمر يحطم نسبياً هذا النموذج الذي يوهم باتباعه. وهذه هي المعادلة المعسرة التي يجدر بالمبدع الحقيقي أن يجتريها.

- وفي رأيي أنه ليس هناك منظومة من القواعد المدونة مثل النوتة الموسيقية، مثلاً، بحيث يختلف المبدعون في طريقة تنفيذها فحسب، بل أكاد أقول إن لكل مؤلف نوتته الخاصة، والمهم أن تكون مفهومة ومتضمنة لكيفية فك شفرتها بطريقة غير مسبقة. أما وظائف الأدب المتعلقة بالمغامرة والكشف والاستبصار، فهي وظائف حقيقية بالفعل، ولكنها أيضاً خواص، قد تقل وقد تتكثف لدى كل أديب على حدة. و"الشریان" الذي يتكلم عنه الصديق "إدوار الخراط" ليس ميتافيزيقياً في تقديرى، وليس مجاوزاً للطبيعة، بل هو باختصار ما تطلق عليه ورقة عمل الندوة، "منظومة القيم الجمالية" في تطورها، أو ما نسميه الآن "بالشعرية" في تحولاتها وتجلياتها الكثيرة.

- وأود أن أشير إلى ما طرحه د. القط حول "آلة الزمن" بوصفه تفسيراً لكيفية تذوق عمل تراثي خالده، فألفت النظر إلى أن هذا التشبيه - القادم من عالم السينما والوسائط الجديدة - يستند على فكرة التجليات المتعددة للشعرية. ولكن، في تقديرى أننا أيضاً لاندخل تماماً في آلة الزمن، لأننا لانستطيع أن نستقبل من كينونتنا المعاصرة. فنحن نوهم أنفسنا أننا ننخل مؤقتاً من لحظتنا الزمنية لندخل في سياق العمل القديم. ولكن دائماً لدينا هذا الحس بأنه لا يكتمل إعجابنا بأي عمل كلاسيكي إذا كان يعارض بشدة منظومة القيم التي أصبحنا متشبعين بها اليوم، أى القيم المعاصرة. فمثلاً عندما أقرأ شعر المتنبي الآن، والذي تبدو فيه رائحة العنصرية، فمهما كان جمال

تركيبه اللغوي، لا أستطيع أن أشاركه هذا الاحساس العنصري، بل أنتفضب وأنسلخ من آلة الزمن لأسب هذا الوعي الذي لم يعد ملائماً الآن بأى حال من الأحوال.

- وهنا أجد أنه من الملائم أن أنتقل إلى فكرة الحرية، وهي الفكرة الرئيسية المتضمنة في المجموعة الثانية من محاور ورقة الندوة. وفي تقديري أن الحرية ليست مجرد دعوة يرفعها الأديب، فما أيسر ذلك وأسهله شعاراً. بل الحرية هي الممارسة الخلاقة للإبداع. ففكرة الإبداع تتصف جذرياً بسمية الحرية، بمعنى أن الأديب الذى يتصور أنه يعترف ويقصد ويتولى إبداع عمل ما طبقاً لمواصفات جاهزة، هو أديب قد تنازل مسبقاً عن طاقته الإبداعية، لأنه تنازل عن حريته. فالأديب ينبغي أن يحقق التغيير القوى فى كتابته ذاتها.

- والإبداع إذا ساعد على تشجيع القراء والمثقفين بروح الحرية، فهو بذلك يرسم إستراتيجية التطور الحضارى، وأعتقد أن هذه النقطة بالذات هى التى تربط بين الأدب والفن من ناحية، وبين الحياة من الناحية الثانية.

**عبد المنعم تليمة :**

فى شأن الحرية والإبداع تتضح لدى ثلاثة أمور: أولها: أن معضلة الحرية قديمة، مواكبة للتاريخ الإنسانى من أوله. بيد أن المجتمعات التى بدأت التحديث فى القرون الأخيرة خطت خطوات واسعة فى أمر هذه المعضلة. فاقترنت الحرية بأفانق المواطنة والمساواة فى الحقوق والواجبات والمشاركة. واتسع المدى رأسياً، فانتظم حقوق وحرىات القصر والتفكير والتنظيم والاعتقاد والدعوة والعمل والتنقل والحق فى بيئة نظيفة ومعلومة صحيحة إلخ. واتسع المدى أفقياً فانتظم حقوق وحرىات الأقليات العرقية والدينية، والمهمشين، والموقفين، والطفل والمرأة.. إلخ. وصار لدى الفكر الحديث المسئول أن الحرية لاتحد ولا تتحد إلا بتنظيم مرتضى من الأغلبية. هنا الحرية تقيض القيد، والنظام تقيض الفوضى. واستقر أن هذا الفكر مع الطرفين الأولين من الثنائيتين، مع الحرية والنظام الذى يصوغه أهل الحل والعقد ويحظى بقبول الجماعة ورضاها.

وثانيها: أن تحديث المجتمع إنما نهض على التعددية والمؤسسية. تعددية اجتماعية - نشوء فئات وطبقات جديدة وتغير مواقع الطبقات القديمة - تعكس نفسها فى قوى ومصالح، وفى نقابات عمالية ومهنية وأحزاب سياسية، وفى تيارات واتجاهات ومدارس فكرية وعلمية وفنية. يصون هذه التعددية ويحميها المؤسسة. وفى مجرى التحديث إنما تكون المؤسسات الحكومية ناهضة على إدارات ديمقراطية تتسع لجميع القوى والاتجاهات والمدارس. يوازنها مؤسسات أهلية ناهضة على العمل الطوعى الحر التحديثى بالأداء الديمقراطى السلمى. من هاهنا يكون قوام تحديث المجتمع: تعددية صحيحة ومؤسسية ديمقراطية حكومية وأهلية.

وثالثها: أن مجتمعات التحديث قد سحبت التعددية والمؤسسية - بمساحات متفاوتة بين مجتمع وآخر وبين مرحلة وأخرى فى تاريخ المجتمع الواحد - على الحيوانات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بيد أنها تعثرت فى سحبيها على الحياة الثقافية على الرغم من كونها أخطر الحيوانات، وهى القاعدة لوجود المجتمع ولحياته بأسرها. والإبداعية قلب الحياة الثقافية، لأن قوامها العمليات العقلية العليا وخلق الموازة الرمزية للواقع، لذلك نالت الإبداعية النصيب الأوفى من ذاك التعثر. والحق أن الفن أكثر الظواهر تعقيداً وتركيباً، لذا تأخر تأسيس علم منضبط لدرسه، وتأخر من ثم تأسيس معايير وقواعد للتعامل مع منتجاته وتقويمها. كل ذلك جعل الفن ساحة عريضة - هى أوسع الساحات فى كل المجتمعات - لجميع صور الصراعات والتناقضات، وعرضه وأصحابه لضروب من التعامل تيداً بالنفى والإنكار والازرار، وتتمر بالمحاصرة والمصادرة، وتنتهى - ولقد انتهت بالفعل - بتدمير الأعمال الفنية وحرق الأعمال الفكرية والأدبية بل وقتل المبدعين أنفسهم. والخروج - كما ذكرنا فى: أولاً وثانياً - إنما يكون بالتعددية الصادقة والمؤسسية الديمقراطية الحامية حكومية وشعبية.

**هدى وصفى :**

حول المجموعة الثانية من المحاور: أى الحرية، أود توجيه سؤال إلى أ. إدوار الخراط: هل

تشعر بأنك حر؟

**إدوار الخراط :**

- إجابتى هى: نعم، ولكن فى أى سياق؟ هذا هو السؤال. بالطبع، فقد أذهب مع أستاذنا د. القط شوطاً فيما قال، ولكنى لا أذهب معه إلى آخر الشوط بالتأكيد. فقد تحدث حول القيم السائدة كما لو كانت قيماً واحدة، وهذا ليس صحيحاً، لأنه عندما أشار إلى الرومانتيكية مثلاً، فلن ننسى أن

بأيرون اضطر إلى أن يهرب من إنجلترا، وكذلك شيلي. وهكذا، فقد كان لكل منهما تفرد وتمييزه ومغامرته أيضا، لكنهما لم يكونا مع القيم السائدة، والتي كانت في ذلك الوقت منحدره من الكلاسيكية المدهورة.

- ودعواى أنه فى كل مجتمع قيم سائدة، وقيم صاعدة، وعندما نتكلم عن القيم السائدة، فانا أعنى القيم التى تخلفت عن عصور أخرى.

- وطبعاً، فانا لا أقصد إطلاقاً تصوير المغامرة وكأنها مغامرة فردية (وإن كان لكل أن يغامر). ولكن المغامرة المقصودة هنا بمعنى أصلى بالتأكيد، وليس بالمعنى الذى يؤثر الضحك والفكاهة (الذى يشطح، ويبحث عن غابة.. إلخ). فالمغامرة بالمعنى الذى أقصد قد فصلتها بوصفها: سعيًا نحو معرفة جديدة، كشفاً لجمالية أخرى، قد تكون جمالية "الشوّه" والتى قد تبدو قبيحاً أو تنافراً، مثلما يحدث مثلاً فى الموسيقى المعاصرة والفن المعاصر.

- كل هذه مغامرة، وليست صيحة فى واء، وليست صرخة ما منفردة (فمثل هذه الصيحة ليست مغامرة فى الأصل، وإنما فن ردى، أو أدب ردى).

- وطبعاً الحرية لاتحد، ولا تحدد، فالحرية فى الفن مطلقة. ولكن ما معنى مطلقة؟ هذا هو السؤال. فهى ترتبط فى تصورى بالمسؤولية المطلقة، وكلاهما مطلق. والفنان الذى يمارس عمله الفنى بحرية كاملة لاتخضع لأى سلطة خارجية، قانونية، اجتماعية.. إلخ، هو فى نفس الوقت، وبالضرورة، يمارس مسؤولية تثقل على كاهله، وهذا ما أشار إليه بصدق وإيجاز د. تليمة.

- وهذا ينتهى بنا إلى مسألة القواعد، فالفنان هو الذى يضع القاعدة، وهو بهذا يغامر عندما يضع قاعدة مستحدثة وجديدة. ولذلك فهو ليس صارخاً فى غابة، وإنما هو فى ممارسته لحرية يضع قانوناً، حتى ولو كان فى الأغلب الأعم غير مدرك إدراكاً كاملاً لهذا القانون. هنا تأتى أهمية النقد والتحليل فى البحث عن جوهر أو قيمة العمل الفنى، وليس مجرد الوصف، أو حتى التأويل (برغم أهميته).

- وبالنظر إلى الأوضاع الاجتماعية الحالية، فقد أذهب مع د. صلاح فضل أيضاً شوطاً بعيداً لكنى لا أذهب معه إلى آخر الشوط. فهناك مراحل تكون فيها المصادمة والمجابهة ضرورية، حتى ولو جرّت المشكلات على القائم بها. ولا أقول أن يخلع الفنان ملابسه ويجرى عارياً فى الشارع، وإنما أقول بالمجابهة أو المصادمة عبر الخروج على مجموعة مفهومات ترتبت على ما نعيشه الآن من ردة حضارية وثقافية.

- وهذه المجابهة تظل فى تصورى مهمة جداً حتى ولو كان فيها قدر كبير من الشطط. وأنا أريد لهذا الشطط أن يحدث لكى يمكن بعد ذلك وضع القانون، وأن نقترح هذه المسلمات التى استأثرت للأسف، بوعى قطاعات كبيرة من الناس. فالمصادمة هنا ضرورية على الأقل مرحلياً.

- والكاتب الذى يغامر بنفسه هنا، ليس بالضرورة كاتباً فذاً، أو طليعياً، ولكنه كاتب أحس أن ثمة خللاً ما فى هذا الكون، أو فى هذا المجتمع، وأن عليه على الأقل أن ينبه إلى وجود هذا الخلل.

- وهكذا، فإذا تم ضبط الحرية بالقانون الداخلى، وإذا ارتبطت المجابهة بفترة مرحلية معينة، فيجب التوفيق بينهما.

منى طلبية :

- لدى سؤالان أوجههما إلى د. عبد الغفار مكاوى: لقد كان الفلاسفة (أرسطو على وجه الخصوص) أول من أرسى أسس النقد الأدبى، فهل يمكن للفلسفة أن تقوم بالدور نفسه حالياً؟ وهذا التساؤل قد يعزز اقتراب الفلسفة حالياً من النقد الأدبى مع نظريتى التأويل، والتفكيك الفلسفتين.

- والسؤال الثانى: ما الدور الذى يمكن أن تؤديه الفلسفة فى زحزحة القراءة الحرفية للنصوص سواء كانت دينية أو نقدية تقليدية؟. فهذه المشكلة - كما أعتقد - لاتتملق بالنص الأدبى فقط، بقدر ما تتملق باتجاه عام فى قراءة النصوص. فالطريقة الحرفية التى يتبعها البعض فى قراءة الروايات، هى الطريقة نفسها التى يقرأ بها الكتاب الدينى. ومثل هذه الطريقة قد تحد من حرية التلقى والاستيعاب العميق لمعنى النص وثرائه.

عبد الغفار مكاوى :

- أبدأ أولاً بتناول المحور الأساسى، وهو الحرية. ولا شك فى أن الحرية هى اسمى القيم، ولكنى أفضل استعمال كلمة "التحرر"، لأن هذا يضعنا مباشرة أمام أسئلة مثل: مم نتحرر؟ ولماذا نتحرر؟ أو لأى غاية أو هدف نطالب بذلك التحرر؟

- والمتتبع لمجتمعنا الآن يجد فيه غلبة للتفكير الخرافي والغيبي المتخلف (وليس الغيبي السليم)، كما يجد أن هناك سلطات كثيرة تمنع نفسها حق التحريم. وذلك بالإضافة إلى غيبة التفكير العلمي المنطقي، وهيمنة التفكير السلطوي، خصوصا أن مجتمعنا لا يزال إلى حد كبير محكوماً بنظم مطلقة، سواء كانت فردية ديكتاتورية أو قبلية متخلفة.

- والأديب بالذات يستطيع - كما يخيل لي - أن يتحرر ويحرر غيره، لأنه عندما يكتب فهو يتحرر، لأن الكتابة فعل حرية أصلاً. أنا أكتب، إذن أنا أعيش وأبدع: إذن أنا حر. وبالطبع لا تكتمل هذه الحرية إلا إذا استجاب المتلقي، أو بعض المتلقين كحد أدنى.

- ولتحقيق ذلك، فنحن بحاجة إلى أمرين على الأقل: أولهما هو تنمية النزعة النقدية، وهي عملية مهمة للغاية قصرنا كمجتمعات في الوفاء بمقتضاياتها. فما زلنا "مرددين" في تربيتنا وفي سلوكياتنا. فالحس النقدي وتنميته من المهام الأولى لأي مفكر، وبالذات للمشتغلين بالفلسفة.

- والأمر الثاني، هو مسألة التفكير المستقبلي، أو إذا سمحتم لي، فساؤول "التفكير اليوتوبي". فنحن بشكل عام نتجه إلى الماضي، ونعيش في الذكريات. وهذا التفكير المستقبلي لم تتم تنميته بشكل كاف حتى الآن.

- هذان الأمران: التفكير المستقبلي، والحس النقدي، أو التساؤل المستمر، وعدم التسليم بمفاهيم لا يمكن مراجعتها أو نقدها، هما أساسا روح الفلسفة التي أصبحت في بلادنا - للأسف - بيروقراطية، مملّة، كئيبة، مضطربة، ككل شيء في حياتنا.

- ومن جهة أخرى، يخيل لي أن أي كتابة هي بطبيعتها تطرح بديلاً للواقع، وللقيم السائدة، أو على الأقل لما فسد من هذه القيم، وتقدم نموذجاً يوتوبياً. بالمعنى المستقبلي لفكر أكثر فاعلية ولمجتمع أكثر عدلاً وجمالاً. ولذلك، فما من أدب عظيم إلا ووراءه فلسفة معينة، ولكن ليس بالضرورة نسفاً فلسفياً، أو فكراً مذهبياً. وكمحاولة لتنشيط جهدنا النقدي والفلسفي، فلماذا لا نحاول استخلاص بعض المقولات أو العناصر، أو الأسس الفلسفية الخفية، أو الكامنة، وراء اللغة الأدبية وصورها عند مبدعيها العظام؟ ومن يدري؟ فربما ساعد هذا فلسفتنا على أن نتحرر من الجمود والركود والتكرار والترديد الذي يكبلها.

- والأسئلة التي طرحتها د. منى طلبية أسئلة ضخمة، ومحاولة الإجابة عنها في نطاق ثقافتنا تضعنا كما حاولت التوضيح أمام مشكلة شائكة جداً، يصعب حلها، ويصعب تجاهلها. لكن المهم هو ألا نترك المصائب الكبرى في مجتمعنا دون مواجهة، وبالتالي يجب على كل من يكتب في عالمنا العربي الآن، أن يسأل نفسه: من الذين أحررهم؟ ومن أحررهم؟ ولأي هدف أحررهم؟ وهذه في جوهرها أسئلة فلسفية.

إبراهيم عبد المجيد :

سأبدأ بتعقيب سريع على طرح د. القبط حول "روح العصر"، أو فكرة الأدوار أو الأكوام بلغة علماء الكلام. وأنا أتفق تماماً مع د. القبط، ولكن هناك استثناءات تظهر في مسار هذا المفهوم العام للتاريخ. وهذه الاستثناءات تشكل لنفسها قناة مستقلة في تاريخ الأدب. وغالباً ماكتشف بعد ذلك ويعد إليها الاعتبار، برغم أن هؤلاء الأدباء الاستثنائيين يعانون من ظهورهم المبكر قبل اضمحلال الدور أو الفترة، وبعضهم قد تنتهي حياته نهاية بائسة، وقد يقتل لصداه مع السلطة.

والمشكلة الآن - يا د. القبط - أن فكرة "روح العصر" قد تم ضربها في مصر. فلم يعد لدينا تحديد تاريخي للمراحل الأدبية وفق أحداث كبيرة أو تحولات مميزة في الروح المصرية. فمعظم النقد - مع احترامي لهم - قد استسهلوا استخدام مفهوم العقود السنوية كمدخل لدراسة الأدب المصري، وهو ما أدى إلى أزمة في التلقي النقدي للأدب، لأنه لا يعقل أن يكون هناك تحول روحي كل عشر سنوات لأي شعب من الشعوب.

وبالنسبة لي، فأنا أميل إلى تحليل د. محمد برادة لثلاثة مفاصل في تاريخ الأدب العربي، وهي: أولاً مفصل النهضة مع نهايات القرن التاسع عشر وحتى ثورة عام ١٩١٩، ثم مفصل من عام ١٩١٩ وحتى عام ١٩٦٧، ثم من عام ١٩٦٧، وحتى الآن. وهذا التحليل بغض النظر عن تفضيلي له، يبدو بالفعل موضحاً للمراحل التي صنعت تحولات كبرى في الحياة العربية، وفي مجالاتها الروحية والفكرية كافة.

وهنا نتضح لنا مشكلة أخرى، فإلا توجد دراسة تجمع أو تحلل سمات الأعمال التي صدرت من عام ١٩٦٧ وحتى الآن، وهو الأمر الذى كان سيتيح لنا التعرف على الخصائص الجمالية العامة للمرحلة ككل.

**هدى وصفي :**

هناك دراسات بالفرنسية والإنجليزية.

**إبراهيم عبد المجيد :**

نعم، ولكننى أتحدث عن عدم وجود دراسات عربية تقوم بهذه المهمة. هناك دراسات كثيرة عن كل كاتب على حدة، وهناك دراسات أقرب إلى السوسيولوجيا الدارجة، مثل: ثورة يوليو في الرواية، الانفتاح في الرواية.. إلخ، وهذا أمر مضر أكثر منه مفيد. أما عن السؤال الذى طرحته د. منى طلبة حول الأدب الجديد، أو الأدباء الجدد، فهو يجعلنى أشير إلى حالة سائدة في مجتمعنا المصرى والعربى عموما، وهى حالة أسميها - مع الاعتذار مقدما - "سلوك القطيع". فما أن يطلق أحدهم مقولة أو عنوانا حتى يسير وراءه الجميع بلا تمييز، وربما بلا فهم.

- فهناك من أطلق مقولة إن الكتاب الجدد هم الذين يكسرون التابو، فكتب الناس وراءه. وأصبحت هذه المقولة متداولة وكأنها حقيقية، بحيث تناسى الجميع أن مسألة كسر التابو مسألة مطروحة على مدار تاريخنا الأدبى طوال القرن العشرين. والأمثلة أكثر من أن تحصى، من نجيب محفوظ إلى يوسف إدريس، وإدوار الخراط، ويوسف الشارونى، وجيل الستينيات. وهكذا، فهؤلاء الشباب يكسرون التابو ويجددون، ولكن غيرهم أيضا فعل ذلك من قبل.

- والمشكلة الأخرى التى تساهم فى تشويه الحياة الأدبية هى استخدام الأعمال الأدبية فى الصراعات السياسية. فبعض المجموعات السلفية والرجعية فى تنقيبها عن الحلقات الضعيفة بدءوا يهتمون بالأدب (وهو حلقة ضعيفة بالفعل، بل إن الأدباء هم أضعف خلق الله على الأرض)، وهكذا أخذوا من حين إلى آخر يتناولون رواية ما يحدثون حولها ضجة كبيرة جدا. وقد تكون هذه الرواية جيدة، أو حتى ممتازة، لكنها ليست فتحا أدبيا، فهي محاولة من محاولات التجريب السائدة فى الحركة الأدبية. ولكنها تصبح مهمة، وتصبح عملا كبيرا لأسباب سياسية، لأننا نضطر إلى الدفاع عنها، وتوضيح جمالياتها، وبالتالي يعطيها السلفيون إمكانية أن تؤدى دورا أكبر من حجمها بوصفها تمثل الطليعة فى مواجهة الفكر التقليدى.

أما عن فكرة الحرية، فإننى أود مناقشتها عبر مثالين، أو حالتين: المجتمعات الأوروبية، حيث الحرية والديمقراطية والإعلاء من قيمة الفرد، مقابل مجتمعات أمريكا اللاتينية بنظمها القمعية والديكتاتورية. لقد أنتجت الحرية فى أوروبا - منذ الخمسينيات - أدبا أقرب إلى العدمية أو التشاؤم والمعبث. أما ديكتاتورية أمريكا اللاتينية، فأنتجت الواقعية السحرية. وهذا يريتنا كيف تؤدى الحرية إلى طريقتين مختلفتين فى الإنتاج الأدبى، لأن حرية الكاتب فى الحقيقة ليست من حرية المجتمع، ولكنها بالدرجة الأولى حريته بنفسه، ويقدر ما يعطى نفسه من الحرية.

**هدى وصفي :**

هناك سؤال طرحه د. صلاح فضل، وهو: "ما هى رسالة النقد الأدبى اليوم؟" ويمكننا أن ننهى الندوة بالإجابة عنه.

**عبد القادر القط :**

رسالة النقد الأدبى هى نفسها دائما، ولكنها تتشكل حسب كل عصر، وحسب بعض المفاهيم المتغيرة، وتنحصر فى تقديم العمل الأدبى إلى المتلقى برؤية مستنيرة، مع الاستعانة بنظريات النقد الأدبى السائدة، وأحيانا بالفلسفة التى تتصل بالأدب. ولا يخلو الأمر من ذوق شخصى، فأنا أؤمن دائما بأن الناقد لا يستطيع إطلاقا أن يتخلى عن الذوق الشخصى، وكما أكرر دائما فالذوق الشخصى ليس ذوقا فرديا، ولكنه ينبع من الإطار العام للجماليات والقيم السائدة.

وأود أن أنهى كلمتى بالإشارة إلى أن المتلقى فى المجتمع العربى الآن فى حاجة كبيرة جدا إلى الناقد الذى يضىء له العمل الأدبى، إلا أن الإسراف فى المصطلح، وفى استعارة



النظريات الفلسفية واللغوية، قد أحدث قطيعة بين النقد ومعظم المتلقين الذين لا يستطيعون مجازاة هذه الخطوات الواسعة، ولذلك ينبغي أن يعمل النقد على رآب هذه الفجوة.  
**صلاح فضل :**

فى تقديرى أن النقد فى عالمنا العربى كانت له دائما رسالة لا يستطيع التخلّى عنها، وهى تعميق الوعى والفهم للحياة والأدب معا. وللقند مستويات متعددة: فهناك نقد فى النظرية والمنهج، وهذا لانتظاره بأن يكون مبسّطا ومتاحاً لكل القراء، لأنه يتجه إلى تشكيل العقل النقدي لدى المتخصصين. ولكن هناك نقداً فى التطبيق يتناول الأعمال الإبداعية، ويقدم الإضاءة الجمالية والتواصل العذب مع الجمهور، وهذا النوع من النقد هو الذى يتطلب لغة سهلة ميسرة.

وأتمنى ألا يقتصر النقد على دوائره الضيقة الحالية، وأن تفسح وسائل الإعلام العربية المقروءة والسموعة والمريئة مساحة للنقد، لأن ما يثار حول أزمة النقد سببه فى الحقيقة هو التوجس من النقد، وتضييق الخناق عليه، وعدم إتاحة الفرصة له إعلامياً.  
**عبد المنعم تليمة :**

اجتهادى فى هذا الشأن : أن يقرأ الناقد العربى، للقارئ العربى، ولا توجد قراءة مقبولة أو يعتمد بها علمياً وفكرياً إلا إذا نهضت على أسانيد من تشكيل العمل نفسه. وعلى الناقد أن يضع العمل بين يدى القارئ فى تداخل الأنواع الأدبية، وفى تأزّر الفنون كافة مع فن الأدب، وأن يشير لما وراء الفلسفى فى العمل، وللوضع الاجتماعى والتاريخى والحضارى الذى أثره.

كما يتمين على الناقد أن يضع القارئ العربى فى قلب العالم، وهو لن يفعل ذلك إلا إذا كان هو نفسه فى قلب العالم. ولذلك، فأنا لست طموحاً إلى منهج نقدي عربى، ولا إلى نظرية نقدية عربية، فأبى أننا بحاجة إلى أن نشارك مشاركة مرموقة فى تأسيس علم عالمى للفن، ولن نفعل ذلك إلا إذا قدمنا إلى العالم الهدية المنتظرة التى تساعد على تأسيس هذا العلم، وهى تحليلنا أو استخلاصنا لجماليات اللغة العربية، وهى المهمة التى أعتقد أنها ملقاة على عاتقنا الآن.  
**إدوار الخراط :**

أنتصور أن للنقد أكثر من رسالة بطبيعة الحال، وخصوصاً فيما يتعلق بالتأويل أو إضاءة القيمة الفنية للعمل، والتى هى ليست فقط قيمة جمالية ولكن أيضاً قيمة خلقية بالمعنى العالى للكلمة، وأيضاً البحث عما يستند إليه العمل الإبداعى من رؤية فلسفية أو رؤية للعالم بشكل عام. وهذا يقتضى بطبيعة الحال أن يتحلى الناقد بميزة نادرة (وإن كانت موجودة عند النقاد الكبار) وهى التواضع أمام العمل الأدبى، بمعنى الانفتاح أمام العمل، وعدم فرض معايير مسبقة عليه. كما أتمنى للنقد أن ينأى بنفسه عن إعادة سرد الأعمال الأدبية - وهو تناول شائع - أو وصفها من الخارج، أو حكاية حكاياتها، لأن هذا لا يؤدي إلى شيء ذى بال، كما أنه يتضمن دائماً تأويلاً مستتراً يتضح عند التركيز على نقطة وإغفال أخرى.  
**عبد الغفار مكاوي :**

على الناقد أن يجعل قارئه، "نقدياً"، بمعنى أن يعلمه كيف ينقد، وكيف يتساءل، ليس حول النص الذى يعالجه الناقد فقط، بل حول مجمل الحياة التى يعيشها والقيم والأوضاع التى تسودها. وعلى الناقد - من جهة أخرى - أن يمارس النقد على نفسه، وألا يترك نفسه أسيراً أو عبداً لى نظرية أدبية، لكى لا يقع فى البلبلة التى تحدث عنها أستاذنا عبد القادر القط. ومجلة فصول شاهد على هذا؛ لأننى كنت أجد عسراً شديداً فى قراءة كثير من مادتها. وأنا وأبناء جيلى الذين تجاوزوا سن الستين عاصرنا وفود الكثير من التيارات والنظريات النقدية، ورأينا كثيراً من نقادنا يهللون ويرحبون ويتبنون بعض هذه التيارات، ثم يتحولون إلى غيرها، وهذا - ربما - يعود إلى نقص الحس النقدي لدينا، وهى مرحلة أرجو أن تتجاوزها.  
**إبراهيم عبد المجيد :**

باختصار : أرجو أن يضع النقد نصب عينيه فى المرحلة القادمة أن يعيد للأدب وللفن سمعتهما الطيبة، من حيث إنهما نشاط سام وخلّاق، بعد هذا الهجوم الغريب الذى يسىء لسمعة الأدب والأدباء، والذى اعتقد - للأسف - أنه سيزداد ضراوة فى الفترة القادمة.  
**هدى وصفى :**

أشكركم جميعاً ، وأرجو أن تساهم المرحلة الثالثة لفصول فى منع هذا الهجوم من الإضرار بالإبداع وبالأدب وبالنقد.

## مساهمات من الخارج

### الأدب فعل اختراق

كمال أبو ديب

لا قواعد للأدب بالمعنى التقني للكلمة، أى بالمعنى الذى تحمله الكلمة فى دراسة اللغة، مثلاً، حين نتحدث عن قواعد اللغة العربية. القواعد فى اللغة حصيلة أعراف جماعية فى الاستخدام، واستقرائية المنشأ، ومحددة لآليات التشكيل، وتهدف إلى تمييز الصواب من الخطأ فى الأعراف الجماعية. والأدب نقض ذلك كله، برغم أن أعرافاً جماعية المنشأ تميل إلى التحكم فى تحديده فى أزمنة كثيرة. لكن للأدب سمات ماثرة، أى أن له قواعد تحديدية تصنيفية، بمعنى مختلف لكلمة القواعد. هناك سمات للأدبية ماثرة، لكن لا قواعد للأدب ذاته. الأدب بهذا المعنى يمتاز عن فن الطبخ مثلاً. ونعرف ذلك من دراسة المواد الأولية التى يستخدمها، ومن آليات التشكيل التى تتم فيه، ومن سبل تلقيه، ومن أهدافه وغاياته. الأدب، مثلاً، لا يستخدم اللحوم والخضار والحبوب لصنع ما ينتجه، أى النص. أما فن الطبخ مثلاً، فيستخدم هذه المواد. والأدب لا يتلقى بالنوك والمضغ والهضم، ولا يفرز خارج الجسم فضلات (مع أن ما ينتجه بعض الأدباء التافهين لا يستحق أكثر من مثل ذلك المصير) كما يحدث لفن الطبخ مثلاً.

من هذا المنظور، للأدب سمات ماثرة نوعية. فهو أولاً وأخيراً نشاط فني، تخيلي، جمالي، لا يرسم الواقع، بل يبتكر واقعه الخاص؛ ولا ينحصر فى الممكن، بل يرتاد عوالم اللاممكن؛ ولا يستكين إلى ماهو منجز معروف، بل يلج متاهات اللامنجز، المجهول، ولا يقبل التشكيل فى صيغة الكمال، بل يهشم ما يظن كملاً، ولا يرتضى شيئاً بوصفه الحقيقة الوحيدة المطلقة، بل يرى رؤى فيها حقائق سرعان ما يرفضها ويسعى إلى اكتناه بدائل لها وحقائق فيها لا يطوله مجالها؛ ولا يطبق حدوداً تقام له، بل يتتهك كل ما تنتصبه له المجتمعات والأديان والأعراف وأنظمة القمع الأخرى من حدود.

والأدب، تحديداً، فعل اختراق وانتهاك، فى كل عصر ومكان، برغم كل نظام أخلاقي أو عقائدي، أيديولوجي أو ديني. لقد سعى الإسلام جاهداً فى ذروة قوته، أى فى الفترة الأولى من نشأته وهيمته على كل شئ فى الوجود العربي، إلى توظيف الأدب لخدمة أغراضه الأخلاقية والدينية وتصوره للوجود الإنساني والإلهي، وطريقته فى تنظيم المجتمع ودور الفرد فيه. لكن لم تفض عقود من الزمن حتى كان الشعر العربي ينتج شاعراً مدحياً مثل الوليد بن يزيد. ومن الجميل أن الوليد كان أمير المؤمنين، أى أن عمله الرسمى كان الحفاظ على أمور الدين، وتنفيذ تعاليمه، وفرض حدوده. لكنه بدلاً من ذلك كله، كتب الشعر المثير للتجاوز المتحدى الذى كتبه. ولقد سعت أنظمة ماركسية فى العالم، وأحزاب كثيرة فى العالم العربي، إلى فرض قيود على الأدب ووضع تشريعات له، فانهارت الأنظمة وتشتلت، وظل الأدب عصياً على التقيد والكبح والاستعباد، يمارس حريته بنشوة وغيطة واستعلاء وأبهة.

الأدب، جوهرياً، هوس بالريادة، والاكتشاف، والبحث، والانتهاك، والابتكار، وتدنيس المقدس، وتحليل المحرم، وطرح الأسئلة الممنوعة، والإفصاح عن الخفايا الممنوعة، وإعطاء صوت لمن لا صوت له، أو لهم، وتحرير المكبوت، وإطلاق المستعبد. والأدب، أيضاً، هو المجال الرئيسى المتاح للإنسان لتحقيق طاقاته فيه لا سبيل إلى تحقيقها إلا فى نشاطات قليلة أخرى، مثل طاقة الإبداع، والتخيل، والابتكار عوالم جمالية فذة، وتصور فضاءات لا وجود لها فى الواقع، والتوق إلى سدرة تنتهى لا صفات لها ولا أسماء.

والأدب مجال تجسيد الإنسان لأحلامه، وأوهامه، وتأملاته، وتصوره للوجود وتأويله له، وتفسير لغز وجود الإنسان فى العالم ومعناه، والتجارب المحيرة المغلفة بالمهمة التى يعيها الإنسان فيه، مثل الولادة والموت ومرور الزمن وعلاقة الإنسان بالمكان، ومثل الحب والوله والجنون والشبق الجنسي والجسد وقتنته ومتابع الغبطة والبراح فى اكتشافه وارتياذه وفى تقديمه وتنديسه.

الأدب دائماً ولع بالثمرة المحرمة، بل بالثمار المحرمة كلها. وفى كل ذلك لا يشابه الأدب (والفن عامة وهما صنوان فى ذلك)، فى إمكانية تحقيق بعض هذه الطاقات وارتياذ بعض

هذه الأسئلة إلا شئ واحد هو الدين. لكن الدين مقيد محدد قمع لجام نهائى الأجوبة مطلقا، والأدب منتهك متجاوز لايعرف حدودا ولا يطبق رسوما ولا يستكين إلى نهاية ولا يقبل مطلقا. الأدب قلق أبدي، وشبق بركاني، وجحيم اكتناه، وملوك غيبة، ومهايات غوايات. وفي ذلك كله، هو جوهر الإنسان وملكنته الأكثر نهلا والأسطع بهاء.

والأدب يحقق ذلك كله فى إنتاج مبدعين استثنائيين يؤدون دور الرائد الذى يكتشف ويتجاوز، لكنه يدفع الثمن فى مواجهته لقمع المجتمع والجماعة والدين والأنظمة. الأدب شهادة بمعنى أساسى: لا بمعنى أنه شاهد فقط على زمنه، بل بمعنى استشهاده: ويدون شهادته مبدعين لايتقدم شئ فى الحياة ولا يتطور. لا الأدب ولا المجتمع ولا الثقافة ولا الاقتصاد ولا السياسة ولا الحرية ولا المرأة ولا الحب ولا زراعة البطاطا... إلى آخره. لكن الحقيقة المقابلة الموسمية هى التالية: لا شئ يستطيع أن يكبح هذا الاندفاع الاستشهادى للمبدعين وشهوة الكشف والعرفه وانتهاك المحرم من أجل اكتشاف "الحقائق" (المؤقتة - دائما) التى تختفى وراءه. لا الدين ولا الأنظمة السياسية ولا الأعراف ولا القيم المسنونة. لذلك يمتلك الأدب بشكل غير واع (فيما أظن) - وقد يكون واعيا) يقينا مدهشا. حتى حين يكون أدب انتهاك لكل يقين، هو اليقين التالى: أنه قد يقمع الزمن، ويفتال لفترة، وتكبحه كوابح الوعاط والتسلطين والمستعبدين لأن من الآونة، لكنه فى زمن ما يجتاحها جميعا، وينتصب مختالا بجموحه وقد أنتج فى فضائه أعمالا إبداعية عظيمة تجاوزت كل قيد وبقيت ثروة إنسانية مذهلة. هذه هى الآلية التى تركت لنا معظم ما هو عظيم فى التراث الإبداعى للإنسان، وفى الإنجاز الحضارى للبشرية، من أوفيد إلى ألف ليلة وليلة إلى أولاد حارتنا إلى عشيق الليدى تشارتلر إلى مدار السرطان إلى ألف عمل جميل آخر.

### قواعد الأدب والاجتراء المستمر على حدوده وحرمة

صبرى حافظ

تتطلب الأزمات الدورية التى يتعرض لها النص الأدبى فى واقعنا العربى - وهى أزمات لها تاريخ طويل، بدءا من تلك الأزمة الكبيرة التى جعلت التفسير الحرفى الساذج لرواية كاتبنا العظيم نجيب محفوظ يقود شابا أحرق لم يقرأها إلى غرز سكين فى رقبته، وحتى مايعرف بأزمة "وليمة لأعشاب البحر" وتوابعها المتمثلة فى مصادرة ثلاث روايات مصرية - أن يبذل المثقفون المصريون والعرب جميعا جهدا كبيرا فى ترسيخ قواعد محددة للأدب، ومنطلقا خاصا لتأويله والتعامل معه. ويصبح هذا الجهد ضروريا، بل حتميا حينما يسعى التخلف السياسى، والسياسى المتخلف معا، إلى استخدام الثقافة ساحة لتحقيق المآرب السياسية، أو لتسجيل أهداف فى مرمى الخصم يكون الأدب هو الضحية الأولى لها. إذ يبدو أنه قد قر فى وعى كل ناشط سياسى، من المؤسسة المسيطرة وحتى المعارضة المتلذذة بالدين مرة، والأخلاق أخرى، والوطنية الثالثة، أن الثقافة هى المنطقة السهلة أو الرخوة التى يمكن فيها تسجيل ضربات ناجعة ضد الخصم السياسى، بصرف النظر عن مدى ميكافيلية الوسائل المستخدمة، أو أثر هذه الميكافيلية على الأدب نفسه. وإن النجاح فى بعض هذه الجولات يغرى السياسى بمزيد من الاجتراء على الثقافى والأدبى. فهو يعد مطية سهلة لمن يريد تحقيق غايته السياسية، ولقمة سائغة لمن لا يستطيع هضم أفكار خصمه السياسى، أو التغلب عليها فى ساحة الصراع المرير على السلطة.

إن أى دارس جاد لتاريخ الأدب الحديث يدرك أن مسيرته الطويلة على مدى قرن من الزمان هى فى حقيقة الأمر مسيرة تحديد قواعد هذا الأدب من منطلقات تلقية أدبا له قواعده البالغة الخصوصية؛ لأننا إذا حاولنا التعرف على تطور أى جنس أدبى من الأجناس الأدبية الجديدة التى لم يعرفها الأدب العربى قبل العصر الحديث - مثل الرواية والأقصوصة والمسرحية - نجد أن مسار تطوره هو فى حقيقة الأمر مسار ترسيخ مواضعاته الأدبية وقواعد تلقية فى الوقت نفسه؛ لأن هذه الأجناس الأدبية الجديدة كانت مشغولة بترسيخ قواعدهما الأدبية قدر انشغالها بالتعبير عن واقعها وتأسيس مكانة كاتبها فيه. فلا يمكننا أن نفهم سر قيام مؤسس الرواية العربية، الدكتور محمد حسين هيكل، بإغفال اسمه من الطبعة الأولى لرواية "زينب" دون أن نأخذ فى حسابنا حقيقة اهتمامه بتأسيس قواعد هذا الجنس الأدبى الجديد؛ لأن التفسير السائد بأن

هيكل أسقط اسمه من طبعة الرواية الأولى خوفاً على مركزه المرموق بوصفه محامياً وسياسياً من أن يذله بعض الأذى إذا ما ارتبط بجنس الرواية غير الجدير بالاحترام - تفسير ناقص - لا يأخذ في حسبانها أن هيكل نفسه سرعان ما وضع اسمه على الرواية في طبعاتها الثانية بعدما أكدت الرواية وحدها جدارتها بالاحترام.

وكان الرواية بوصفها جنساً أدبياً حرصت على تأسيس مواضعها وحدها منذ البداية بعيداً عن هذه السياقات. ولكن هذه الحدود لم تكن أبداً حدوداً ثابتة، بل واصلت التغير والتطور نحو مزيد من التعقيد وهذا هو الحال مع جنس آخر هو الأقصوصة أو القصة القصيرة. إذا ما عدنا إلى أعمال مؤسسيها من محمد ومحمود تيمور إلى عيسى وشحاته عبيد وحتى محمود طاهر لاشين، فسنجد أن أقاصيصهم الأولى هي محاولات لترسيخ مواصفات الفن القصصي ذاته ورسم حدوده الأدبية؛ لأن هذه القصص الأولى كلها تنطوي على مقدمات طويلة أو استهلالية تسويغية سرعان ما تخلصت منها أقاصيص لاشين المتأخرة التي ينتسب معظمها إلى جنس الأقصوصة الناضج، مما جعل أعمال هذا الرائد الكبير هي خاتمة مرحلة البدايات وبداية مسيرة هذا الجنس الأدبي مع النضج والتطور.

والواقع أن هذه الأجناس الأدبية الجديدة كانت واعية منذ بدايتها الجينية الأولى بأهمية أن تؤسس مواضعها، وأن ترسم حدودها الأدبية وقواعد تلقيها، وهي لمرارة المفارقة، الأجناس التي تتعرض لسوء التأويل والمصادرة. فقد سمعنا كثيراً عن مصادرة الروايات والقصص والمسرحيات، وعن سوء فهمها وتأويل عوالمها. ولكننا لم نسمع عن مصادرة الشعر إلا نادراً؛ فحالة عبد المنعم رمضان أو حسن طلب هي الاستثناء الذي يؤكد القاعدة. ويتطلب الأمر هنا الوعي بعدد من العناصر المترابطة والفاعلة في حركية هذه الظاهرة التي تنتفي الآن في واقعنا العربي المتردى في وهاد التبعية والهوان. فلو استعرضنا تاريخ الأزمات المتعاقبة حول النصوص الأدبية، فسنجد أن الدعوة للمصادرة تنشط دائماً في أوقات الأزمة السياسية أو الاجتماعية، وأنه ما أن يكون للمجتمع مشروعه الوطني حتى يزداد تسامحاً وانفتاحاً على اجتهادات العقل المختلفة.

ولكن العامل المهم الآخر الذي يتفاعل مع هذا التردى وبغضه، هو معاناة الثقافة العربية من ميراث طويل من التأويل الحرفي للنص الديني، والتعامل مع منطق الظاهري والتمسك به حتى لو تم هذا في جل الأحيان على حساب جوهره الحقيقي. وقد امتد هذا التأويل الحرفي إلى الأدب، وليس غريباً أن تأويل القرب الرمزي أو الاستعاري للنص الديني يتيح له تلقي المزيد من الاستعارات الأدبية بصدر رحب، بينما لا يزال تأويلنا الحرفي للنص الديني يحكم تأويل العامة للنص الأدبي بطريقة حرفية مشابهة.

بعد هذه المقدمة السياقية، لابد من العودة إلى موضوعنا الرئيسي، وهو قواعد الأدب ومنطق تأويله. والصحيح أن هذه المقدمة كشفت لنا عن مدى تجذر عملية التأويل الحرفي، لا في تراث النص الديني فحسب، وإنما في آليات الصراع على المكانة الرمزية في المجتمع كذلك. والسؤال الآن: إذا ما كانت مسيرة الأجناس الأدبية الجديدة هي في حقيقة الأمر مسيرة تحديد قواعد هذه الأجناس ومنطق تلقيها، فلماذا لاتزال هذه القواعد غائمة أو مائعة في عقل المجتمع حتى الآن؟ قد يكون الجواب السهل هو أن مجتمعاتنا لاتعرف التراكم الثقافي الذي يكرس فيه لاحق إنجاز السابق وينطلق من فوقه، كما هو الحال في المجتمعات الغربية، وأنها لاتزال ندور في فلك هذه الدوائر الجهنمية التي يعود اللاحقون إلى محاربة نفس المارك التي خاضها السابقون، وفي ظروف أسوأ كثيراً من تلك التي حورت فيها هذه المارك في دوراتها السابقة. لكن الجواب الأصعب والأكثر مدعاة للصدمة، هو أن هذه القواعد الأدبية قد أسست بالفعل، ولكن في نطاق جمهور صغير من النخبة المعزولة عن القطاع الواسع من الجماهير. فبدون الاعتراف بتأسيس هذه القواعد، لن نستطيع أن نفهم استمرار تدفق أجيال متعاقبة من الكتاب على هذه الأجناس الأدبية والإبداع المستمر فيها، أو أن نفهم سر الفرحة القومية العارمة بحصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل في الآداب مثلاً، أو انتشار عدد كبير من رواياته بين القراء، لأن القواعد التي أتحدث عنها هي المبادئ المضرة في النص نفسه، والتي لاتستطيع تلقيه أو الاستمتاع به إلا إذا ما أخذناها في الحسبان، ولابد من إساءة فهمه وتأويله إذا ما تجاهلنا هذه المبادئ وأسقطناها.

ولكن ما أن تغير السياق حتى سارع وزير الثقافة ، وهو فنان مستنير بأى معيار من المعايير ، فى مطلع القرن الحادى والعشرين إلى مصادرة روايات لأنها تنطوى على عبارات أقل قليلا من تلك التى تضمنتها روايات نجيب محفوظ ، ناهيك عن روايات إحسان عبد القدوس ، فى الخمسينيات والستينيات من القرن الماضى . بل إن التسعينيات شهدت فى الأخرى محاولة الناشرين حذف بعض العبارات التى سبق أن ظهرت فى طباعات متعاقبة لروايات إحسان عبد القدوس نفسه قبل ذلك بثلاثة أو أربعة عقود . إن ما كشفت عنه أزمة "الوليمة" وتوابعها هو أن نزاع المعلومات من سياق ما نكوّنه من معرفة هو اسم اللعبة التى يمارسها السياسى على حساب الأدب والثقافة .

فالمعلومات التى تنتزع من سياق نص أدبى ، وتستخدم لأغراض سياسية ، تنتزع بالدرجة الأولى من سياق قواعدها التأويلية ومن بنية المعرفة التى توظف لتوليدها ، وتصبح أدوات لاعتلاقة لها بالمعرفة ، وإنما هى مجرد أدوات تستخدم ، لمرارة المفارقة ، فى هدم المعرفة التى انتزعت من سياقها . وهذا الهدم المستمر للمعرفة يصاحبه بناء مستمر للجهل الناجم عن نشر هذه المعلومات المقطعة من سياقها . فيصبح هناك رأى عام واسع ضد رواية لم يقرأها أحد ، ويخرج الطلاب للتظاهر ضدها دون أن يطرح أى من هؤلاء المتظاهرين على نفسه سؤالا بديهيًا : ماذا يدور حقًا فى هذه الرواية التى أظواهر ضدها ؟

بل والأدهى من ذلك ، أننا نجد من بين الكتاب الصحفيين من يبدأ حديثه بقوله : "أننى لم أقرأ الرواية موضوع النزاع ولكن....." ، ويدلى بدلوه فى النزاع ، فيتحول بذلك الجهل إلى بناء راسخ مكين يضيف إليه كل متحاور لبنة جديدة ، فيتضخم البناء ويتملق . وفى قصر الجهل المنيف هذا يضع كل شئ .

## هل للأدب قواعد ؟

محمد برادة

إن عمومية السؤال - المحور ، تجعل من الصعب الغامرة بجواب يُلقى بعض الضوء على التساؤلات المتناصلة منذ تجربة الرومانسيين الألمان فى نهاية القرن ١٨ ، والتى فتحت الطريق أمام نشوء نظرية الأدب المهتمة بتفكير الأدب فى نفسه ، وفى وضعه الاعتبارى ، وفى علاقته ببقية الخطابات ، وفى القاييس والتجليات التى تجعل من كتابة ما ، أدبًا

والمسألة المُركبة فى الموضوع ، هى تحديد مفهوم / مفاهيم الأدب فى ضوء التحولات الكثيرة التى عرفها المسار التاريخى لهذا المفهوم بعيدًا عن الخطيئة والتعاقب ، وقريبًا من الانقطاعات والقفزات للمتحقة عبر الإبداعات التى شكلت مُعطيات فى الأدب العربى وفى الآداب العالمية ..

وإذا قبلنا مغامرة الاختزال والخطئية ، فساقول : إن مفاهيم الأدب تارجحت وتبلورت بأشكال وتفاصيل شتى من خلال مفهومين أساسيين :

١ - مفهوم خاضع لسياق كل أدب ولشروط إنتاجه : منذ القديم وإلى العصور الحديثة ، تعرّض الأدب للاستخدام والتسخير من لدن القبيلة أو العشيرة أو الأمة أو الكنيسة أو السلطان ، أو الملك ، أى من السلطة . وهو تسخير يتزيًا ، أحيانًا ، بزى القواعد الفنية والأخلاقية (عود الشعر ، احترام الأخلاق الدينية ، أو الكلاسيكية فى ق. ١٧ بفرنسا ، بقواعدها الفنية والأخلاقية ) ، لكن الحقيقة هى أنها قيود وليسست قواعد . ولحسن الحظ ، فإن تلك القواعد - القيود لم تمنع الشعراء العرب القدماء ، ولا الكلاسيكيين الفرنسيين من مجاوزة تلك القيود لإفشاء بمشاعر وتجارب تكشف الملح البؤسى ، الذاتى ، الذى هو أساس الإبداع الأدبى إلى اليوم .

٢ - مفهوم يتعدى السياق : وهو الذى تبلور أكثر مع توافر شروط تتيح للكاتب والشاعر أن يتحررًا من قيود السلطة وتحايلاتها التقيدية (نشوء جمهور قارئ ، استقلال ذاتى للحقل الثقافى والأدبى ، ازدهار صناعة الكتاب ، ظهور ونشوء دولة الحق والقانون المحترمة لحقوق المواطن وديمقراطية الصراع ) . إن هذا المفهوم الذى مهد له الرومانسيون الألمان ، وازدهر فى ق. ١٩ ثم

في ق. ٢٠، وبخاصة مع تجارب أساسية (جويس، بروست، كافكا) والسريالية والطلائع الأدبية الحداثية المختلفة، كان بمثابة ثورة قائمة الذات، لأنه جعل الأدب يستنطق المسكوت عنه، ويستوحى "البناتق" والفضاءات والأغوار التي أعملها الفكر، ولم تنفذ إليها المصطلحات والمقولات الحاملة للفلسفة والتحليلات المنطقية، العقلانية. وليس مصادفة أن تُصوفاً أدبية، تخيلية، كانت سبابة إلى استكشاف مناطق من اللاوعي، ومن متاهات النفس وتناقضاتها، ومن الروح ووساوسها، وذلك قبل أن ينظر لها سيجموند فرويد والمهتمون بالتحليل النفسي، وهذا ما جعل باحثاً مثل جوليا كريستيفا<sup>(١)</sup>، ترى أن تحول مفهوم الأدب، في أوروبا، خلال القرن الأخير، يعود إلى اليقائنه بر "المستحيل". ذلك أن مجابهة الأدب لتعقيدات الواقع الاجتماعي ولأزق الوعي وتجليات الجنون، أقنعت الأدب بالتخلي عن وظيفة تجويد اللغة والاحتفال بالإستراتيجية وتقديم الأجوبة المطفئة، ليُسمى إلى تغيير المتخيل نفسه ليُجمل منه سيلاً إلى الاقتراب من الحقيقة وتحويل الذات والمجتمع على سواء. ومن ثم فإن الأدب، عندها، يعني ما هو خارج الفكر، لأن الكتابة الأدبية اليوم، وبعد تلك التحولات، إنما تُفتت التلاحم الظاهري للتفكير، وتسعى إلى إبراز المنطق اللاعقلي المكبوت، المعارض للفكر الميتافيزيقي الخامد.

في ضوء الملاحظات السالفة، وعودة إلى الأدب العربي الحديث الذي يهمننا في هذا الحوار، أريد الإلحاح على أن اختلاف مفهوم الأدب بسبب السياقات (مثلاً: انتشار الأمية، غياب دولة الحق والقانون المنظمة للصراع الديمقراطي، وتبعية الحقل الثقافي للسياسي.. عندنا) لا يعني أن إنتاجاتنا الأدبية الجيدة تقتعد عما يسميه بعض النقاد "الكوني الأدبي" الهادف إلى خلخلة مركزية القيم الأوروبية، وإلى استنطاق الذات في تجربة مواجهتها لكل أصناف الرقابة والقمع والآليات المؤسسة المجتمعية الهادرة لحرية الفرد.

ومن هذا المنظور، فإن الأدب العربي الحديث بأجناسه المختلفة وعلى امتداد جغرافيا الأقطار العربية، يشكل أدباً يتعدى سياقاً بالرغم من انغماسه في شروط اجتماعية - سياسية معاكسة لحرية الإبداع التي تُعد المنتج والمتلقي هما المسؤولين عن بلورة الأدب المستحق لاسمه. ولأن معظم الخطابات المكونة لثقافتنا، إنما هي خطابات من لغة متخفية، وأيديولوجيا تسويغية، تركسية، فإن النص الأدبي العربي الجيد يشكل مجالاً للمقاومة بامتياز: إنه لا يقصد تغيير "الواقع" مباشرة، فهذا - وهم تخلص منه الكاتب العربي عندما عرف كيف يكتب بدون انكاء على مساندة إيديولوجيا، أو حزب أو دولة -، وإنما يقصد زعزعة مضمون ما يُسميه كوستاريادس المتخيل الاجتماعي، أي الأرحام المولدة لقيم الحرية والعدالة والديمقراطية المقترنة بالحوار العمومي. من ثم، فإن "قواعد" الأدب العربي اليوم، هي نقض القواعد المسفية التي تحكم المجال الاجتماعي - السياسي. إنها قواعد: التجريب، تغيير اللغة الأحادية، حرية التخيل المسفة على ابتداء عوالم ممكنة تضع موضع تساؤل العوالم القائمة.

هذه الممارسة وما تقتضيه من توضيحات، رافقت نشأة الأدب العربي الحديث وما تزال، وهي التي أتاحت بروز أسماء كبيرة لها قيمتها خارج السياق العربي (نجيب محفوظ، مثلاً، لم ينج من الرقابة والمطاردة، وغيره كثيرون)، وهي ممارسة تطبع مجموع تاريخ كل الآداب والثقافات لكنها (الممارسة - المقاومة) السبيل الوحيد لتحويل المتخيل، وتحرير الإنسان من القواعد المحافظة على الدوجماتية، واللاهوتية، والتسخير، وعبادة الماضي. إن المنع، والرقابة والتقنين، والتعقيد، جزء من سيورة التحول الكبير في مسيرة الإنسان من المجهول إلى المعلوم، ومن الحكم الفردي إلى ديمقراطية الصراع؛ ولا أحد - لحسن الحظ - يتعلل بذلك القواعد والرقابات المسطرة على الإبداع ليتوقف عن الكتابة والإنتاج، لأننا نرى جيداً أن تاريخ الإبداع وتاريخ الحضارة المشرقة إنما يقوم، أساساً، ضد التحريمات والرقابات، وضد قوى المحافظة "الماضوية".

(١) انظر مقالها: "أَنْ تفكر في الفكر الأدبي" بكتاب جماعي عنوانه:

● ألعاب النظرية ونظرية الألعاب  
(مفهوم اللعبة فى النظرية الأدبية )  
تأليف : زولتان فارجالا Zoltan Vargala

ترجمة: أنور مغيث

---

● محاكمة سقراط

تأليف: أ. ف. ستون I. F. Stone  
ترجمة: نسيم مجلى

---

● الأدب المهمش فى مصر  
ريشار جاكمون  
ترجمة : منى طلبية

## ألعاب النظرية ونظرية الألعاب (مفهوم اللعبة في النظرية الأدبية)

تأليف : زولتان فارجا Zoltan Varga  
ترجمة: أنور مغيث

أولا - مبادئ :

1 - مدخل :

يدلُّ تاريخ العلوم الإنسانية في القرن العشرين على أن لفكرة "اللعبة" أهمية كبرى في فهم ثقافتنا. وعلى الرغم من وجود محاولات مهمة في هذا الصدد، قام بها في الماضي مفكرون مثل أفلاطون وشيلر، فإن مفكرى القرن العشرين هم الذين أعطوا فكرة اللعبة مكانتها الخاصة في الفكر الإنساني.. لقد فتحت أعمال دو سوسير De Saussure وفيتجنشتاين Wittgenstein، بوصفها علامة على بداية المنعطف اللغوي للفلسفة، آفاقا للاهتمام النظري بالألعاب<sup>(١)</sup>. كما استُخدمت هذه الأعمال نقاط انطلاق لأبحاث خصبة في هذا المجال. هذا علاوة على الدراسات الكبرى التي تدور حول دور اللعبة في الثقافة لدى هويزنج Huizinga وكايوا Caillois، حتى إننا نجد كل مجال من مجالات العلوم الإنسانية قد ساهم في إلقاء الضوء على الجوانب المختلفة للعبة، أو قد استفاد من وجهات النظر الجديدة التي نشأت عن دراسة ظاهرة اللعبة.

وهكذا، نجد مثالا في علم النفس "بياجيه Piaget، وفينيكوت Winnicott"، وفي التربية والاجتماع "كايوا"، وفي الفلسفة "دريدا Derrida، وهنريو Henriot، ولوفيك Leveque"، وفي علم اللغة بـ "فينيست Benveniste"، وفي علم الجمال "جادامار Gadamar" إلخ.

في الفترة نفسها، تشكل ميدان جديد مستقل في مجال الرياضيات، انطلاقا من أعمال فون نيومان Von Neumann. وهذه الأعمال - من حيث المبدأ - قد صيغت لحل مشكلات الرياضيات التي تعد من الناحية النظرية "ملتبسة"، إلا أن نظرية اللعبة بالمعنى المباشر تحتل اليوم مكانا مهما خصوصا في علوم الكمبيوتر، والاقتصاد والسياسي والبيولوجيا، إذ سرعان ما تسربت المفاهيم المرتبطة بها مثل: "المصادفة"، إستراتيجية قصوى، محيط بيئي، منافسة، إلخ إلى العلوم الإنسانية، وأعطتها دفعة جديدة. وتبدو اللعبة اليوم، حاضرة في كل الحقل الخطابى للمعرفة. ومع تكاثر وجهات النظر حولها، أصبح مفهوم اللعبة شبحا إلى حد ما، أو غولا مفاهيميا يرمز إلى شهية الإنسان الحديث للمعرفة: قليل من هذا، قليل من ذاك، قليل من كل شيء، وكل هذا معا.

في مثل هذه الظروف، لا يكون اقتضاء بعض الصرامة النظرية عائقا أمام التأمل، بل إنه يتيح له الإمكانية الوحيدة ليتفادى الانتقائية القاذرة. وحتى إن كانت دراستنا هنا بعيدة بشكل كبير عن التناول الفلسفي، ينبغي علينا مع ذلك أن نشعر في إضاعة المفاهيم التي تخص مجال اللعب.

ولعل هذه المهمة تبدو ضرورية جداً لأن الموضوع الذي يهمننا هنا، وهو العلاقة بين الأدب واللعبة، تحيط به شبهة الاختيار الاعباطي.

### 2 - اللعبة موضوعاً للمعرفة وموضوعاً للخطاب :

اللعبة موضوع مثير بالنسبة للخطاب النظري. إن طرحنا للتساؤل: "كيف نتكلم عن اللعب؟" يفتح أمامنا طريقا مزدوجا، أو مشروعين للتحليل مختلفين أنطولوجيا: خطابا يتعامل مع الموضوع نفسه أى اللعبة، وخطابا على الخطاب meta-discours - يهتم بشروط الكلمة المطروحة على الموضوع. وعلى هذا النحو، يمكننا أن نصوغ مقولات، وأن نهئى ترتيبات، وأن نجمع عناصر، وأن نبحث عن الهوية والاختلاف بين كلا المستويين.

وتتطلب التأملات المنهجية التالية من فرضية مؤداها أن هذين المستويين لا يمكن فصلهما، وأنه يمكن صياغة اللعبة نظريا في يسر، شريطة أن تكون صياغة نظرية تأخذ في الحسبان عدم انفصال المنهج عن الموضوع والمتن Corpus.



ولكن، لماذا نتخذ كل هذه الاحتياطات؟ فى الواقع، إن المحلل - أمام تنوع ظواهر اللعب، وتعدد وجهات النظر للموضوع ما بين تاريخية ونفسية، واجتماعية، وإثنولوجية، وجمالية، إلخ - يجد نفسه فى موقف مشابه لموقف سوسير، حيث يسعى، أمام الخليط المتناثر للغة، لأن يستخلص من الفوضى الظاهرة للرسائل مبدأً للتصنيف وموطئاً للوصف<sup>(١)</sup>.

هذه الغواية البنيوية، التى يصفها بارت عند تحليل النصوص السردية، تتمثل فى التصنيف، والبحث عن نموذج عام للألعاب. بل وتتمثل قبل كل شىء فى العثور على ملمح أساسى نستطيع انطلاقاً منه أن نؤسس "علماً للعبة"، يمكن أن تجد فيه كل لعبة مكانها، ويمكن لنسق فى العمق (غير المرئى) أن يزيل فوضى السطح (المرئية). والحال أن اللعب يقاوم منذ أكثر من قرنين مثل هذه المحاولات.

يدعم هذا المشروع البنيوى، برغم ما به من نزوع اختزالى واضح، فرضيتنا الخاصة بتشكيل موضوع المعرفة؛ إذ لا يمكن أن نفحص اللعبة بما هى كذلك. فاللعبة بوصفها موضوعاً للمعرفة لا توجد بصورة منفصلة عن المشكلات التى تنبثق عنها، وبالتالي لا يوجد علم مستقل للعبة؛ لا يوجد خطاب عن اللعبة يمكن أن يمسك بموضوعه دون إحالة خارجية، أى أن يتناول موضوعه هذا فى سياقه الأصلى. ومع ذلك، فنحن نقع من وقت لآخر على دراسات مخصصة للتصنيف الشامل للألعاب، وعلى باحثين يسعون للوصول إلى تعريف نهائى لها. ونرى أبحاثاً مثل أبحاث هويونجا Huizinga وكايوا Caillois تقودنا فى هذا الاتجاه. حول هذه النقطة - بعد جيل ديروز Gilles Deleuze وفيلكس جاتارى Felix Guattari - علينا أن نلجأ إلى تمييز ممكن بين الفكرة notion والفهوم concept. هكذا يكون بوسعنا أن نتحدث عن "الفكرة" التى يمكن تعريفها وكأنها موجودة فى موسوعة إلهية وخالدة. فى هذا العالم الثابت تسود الحقيقة، حقيقة ينبغى الاقتراب منها عبر وسائل تنسم بالدقة أكثر فأكثر، ويتمثل نشاط الباحثين فى وصف حالة للأشياء يطلقون عليها "الواقع". ويحتوى مثل هذا النظام "الطبيعى" للأشياء فى ذاته على معناه الذى علينا فقط اكتشافه. إن ما يهم هو ما يترتب على مثل هذا التصريح الفلسفى، أى النطق والمعقدة بدلا من الفعل أو الحدث الذى يؤدى إلى بزوغ هذا التصريح. فى المقابل، يستدعى المفهوم تصورا آخر عن العالم، ويمنح وظيفة مختلفة للبحث الفلسفى. المفاهيم نتاج عمل نظرى، هى مبدعة بعناية (ومبهورة بتوقيع) من قبل المفكرين. كل مفهوم يحيل إلى مشكلة، أو إلى مشكلات، بدونها لا يكون له معنى<sup>(٢)</sup>.

لا تهدف بالتالى هذه المفاهيم إلى تمثيل وضع للأشياء. كما أنها لا توجد جاهزة، بل على العكس تشارك فى عملية صياغة العالم مفاهيمياً، وتخدم فى بناء ذهنى مركب ونظام متفرد للأفكار<sup>(٣)</sup>.

إن عدم الاتفاق الواضح بين هذه الأنماط المختلفة للدراسة، وبين وجهات النظر المختلفة الممكنة حول تعريف شامل للعبة<sup>(٤)</sup>، بالإضافة إلى التآرجح الاصطلاحي بين اللعبة بالفرد والألعاب بالجمع الموجود فى أغلب التحليلات، كل هذا يقتضى تنظيراً ضرورياً لمجال اللعب، على شرط أن يتم الحديث عنه بوصفه موضوعاً للمعرفة. وحتى فتجنشتين من جانبه ومن منظور مختلف نوعاً ما، لا يقول شيئاً آخر.. إن استحالة تحديد جوهر مشترك تشارك فيه كل الألعاب، واستحالة أن نجد القاسم المشترك<sup>(٥)</sup>، وأن نعطي مجموعة مغلقة من المعايير التى تسمح بتمييز كل الألعاب، والألعاب وحدها داخل إطار تعددية الموجودات، هذه هى الموضوعات التى استوقفت فتجنشتين فى أبحاثه الفلسفية. ولكى يتخلص فتجنشتين من التعريف بالماهية، قدم مفهومه عن التشابه العائلى الذى يسمح بصياغة مفاهيم عن ظواهر منتشرة كالألعاب: ونحن نرى من خلال الأنماط المختلفة للعلاقات بين الألعاب شبكة معقدة من التشابهات التى تفيض وتتقاطع، تشابهات فى التفاصيل أو فى الجملة<sup>(٦)</sup>.

كل هذه الملاحظات تحدد طريقاً منهجياً للتأملات التالية، وكل دراسة تريد أن تثبت أنه ثمة علاقة وثيقة بين الأدب واللعبة (تكافؤ، تشابه، هوية، علاقة توليدية) عليها أن تفحص هذين المفهومين: الأدب واللعبة. وعلى خلاف تعريف فكرة ما يقتضى هذا الفحص عملاً نظرياً. وهكذا، عندما نتناول العلاقة بين الأدب واللعبة لن نحتمل إلى فكرة مسبقة ومطلقة عن اللعبة، تكون غير

تاريخية وخالية من كل تنظير، ولكن مهمتنا بالفعل ستكون فحصاً لوظيفة اللعبة ووضعها النظرى بوصفها موضوعاً مفاهيمياً لمقاربات شتى خصوصاً بنشاط بالغ التعقيد مثل الأدب. وعلى هذا، سوف يكون تحليلنا على مستوى ما ورائى نحاول فيه أن نرسم "جغرافياً للمفاهيم المختلفة المسماة لعبة". أى نعين كل مفهوم للعبة فى إطار الفكر المركب الذى ينتمى إليه، ونقف على علاقاته مع المفاهيم الأخرى، المكونة للإشكالية نفسها. وبهذا نجتاز الخطوة الأولى لسيرتنا. على أى حال لن نتوقف عند الفصل بين مختلف التناولات (وكذلك مختلف موضوعات المعرفة) بعضها عن بعض، أو عند قابلية الموضوعات المتنوعة للخطاب للقياس.

فى خطوة ثانية، سنحاول الوقوف على صلات القرابة بين مختلف النظريات التى يبرز فيها مفهوم للعبة. إن مراجعة "آثار النظرية" وتقاطع المشكلات والمناهج المفاهيمية يشير إلى انزلاق، وإلى تأثيرات غير متوقعة فى بعض الحجاج الخاص بموضوع اللعبة<sup>(٨)</sup>.

وليس لهذا الموقف النقدي الذى تبنيه إزاء محاولات تعريف اللعبة أى نية لفرض خطاب على الخطاب يزعم أنه حدسى وعام وطبيعى. بل على العكس، نحن واعون بأننا لانستطيع أن نفلت من العوائق التى بينتها التحليلات المختبرة، وأن علينا أن نأخذ فى الحسبان أن تكون واعين بمسلماتنا الخاصة.

### 3 - الإشكالية فى الأدب :

وفىما يتعلق بالنظرية الأدبية، اتخذ تطبيق نتائج البحث فى اللعبة ثلاثة اتجاهات أساسية بين دروب كثيرة ممكنة حتى الآن :

أولها: التأسيس لعلاقة توازى بين أنطولوجيا العمل الفنى وأنطولوجيا اللعبة. ونشدد فى هذا الإطار على أن كلا النشاطين يكون بلا قيود، وأنهما مصحوبان بوعى خاص بواقع ثان، مستقل عن واقع الأنشطة الأخرى للحياة الإنسانية، وأنهما يمزجان بين أفكار مثل الحد والحرية والاختراع. ويمكن أن نسمي هذا الاتجاه بالغواية الأيديولوجية.

الاتجاه الثانى: وفيه يميل منظرو الأدب إلى أن كلا من الأدب واللعبة يحكمهما قواعد. إذ يمتد تصور الشعرية لعبة بجذوره إلى النزعة الكلاسيكية. وحسب هذا الاتجاه يكمن الإبداع الفنى فى تجاوز عقبات اللغة، وفى قراءة القواعد الشعرية وإبداع أسلوب شخصى للعب<sup>(٩)</sup>. فى هذه الغواية المعيارية ينغى تعلم القواعد التى من شأنها أن تؤسس لعمل جيد الصنع.

الاتجاه الثالث: يمكن أن نتحدث هنا عن الغواية الميكولوجية التى تسعى إلى إسناد وظيفة اللعب نفسها إلى وظيفة للأدب وللقراءة، تؤدى إلى إدماج الطفل فى محيطه الاجتماعى وإلى تسامى رغباته. هذه الطريقة فى إدراك التشابه بين اللعبة والأدب هى محط اهتمام مشترك بين المحلل النفسى وعالم الاجتماع؛ إذ يحاول مفهوم الحاجة إلى القراءة، فى ضوء الأبحاث الخاصة باللعبة، أن يضع الأدب داخل الاقتصاد الشامل للمجتمع الحديث كما يضعه داخل الحياة الفردية للذات<sup>(١٠)</sup>.

وحتى نيسر على القارئ هذا العمل النظرى، يمكن أن نستند إلى مجموعة كبيرة من "النصوص للعبة" Ludiques. لدينا من وجهة نظر التاريخية والأمبريقية الكثير من الأمثلة على حضور اللعبة فى الأدب. من جهة، هناك كتب (ولاسيما الحكايات والروايات، ولكن هناك قصائد أيضاً) تكون فيها هذه اللعبة أو تلك (واقعية أو خيالية) هى "الموضوع"، أو الأطروحة الصريحة للأعمال<sup>(١١)</sup>. ومن جهة أخرى، يمكن إدراك اللعبة بوصفها مبدأ مولداً للعمل، أى بوصفها ممارسة تقود إلى إنتاج النصوص، ويكفى النظر إلى المعارضات الشعرية للترويادور فى العصور الوسطى، وإلى اللعب البارع بالكلمات فى بلاطات عصر النهضة. وباقتربنا من عصرنا، تتزايد الأمثلة وتتلاقى مع رغبة الجماعة فى أن تؤسس حركات - عبر إبداعها أعمالاً فنية - تتجاوز أو بالأحرى تزيج حدود الفن. إن حركات، مثل السريالية والمواقفية<sup>(١٢)</sup> situationisme أو جماعة الأوليبو<sup>(١٣)</sup> Oulipo،

(٨) "الأممية المواقفية"، جماعة تشكلت فى بداية الستينيات من القرن العشرين، بشكل رئيسى فى فرنسا، وأدت دوراً بارزاً فى انتفاضة الشباب عام ١٩٦٨. وتجمع فى عقيدتها بين التحليل الطبقي الماركسي والنزعة

تعزو إلى اللعبة - لأسباب مختلفة - دوراً مهماً في الممارسة الفنية وفي إنتاج الأعمال وفي تحديد أوضاعها الأيديولوجية. ورغم ذلك، فلن نعرض بحثنا إلا بالكاد للظهور الملموس لمجاز اللعبة في الأعمال الأدبية. فمما لاشك فيه، أن هذا الموضوع يستحق بالتأكيد تحليلاً مستقلاً. ولكن الطريقة التي نعرض بها إشكاليتنا تجبرنا على أن نستبعد من الفحص الأمبريقي والتاريخي لهذه النصوص. إن ما يهمنا في موضوع اللعبة هو الوظيفة التي يمزوها لها بعض المنظرين في إدارك أداء الأدب بحسبانه مجالا لإنتاج المعنى.

ما أيسر القول بأن الأدب لعبة كبيرة رائعة، كما يقول هوبزنا على سبيل المثال. وحتى لا نتورط في مشروع بحثي مترامى الأطراف، وحتى نستطيع كشف الأفق الذي تتلاقى في إطاره أسئلتنا عن الأدب واللعب، كان من الواجب أن نحدد إشكاليتنا، وأن نقصر السؤال هنا عن مشكلة محددة، وهي: دور مفهوم اللعبة في إطار تيارين كبيرين في النظرية الأدبية في أيامنا، وهما التأويل والتفكيك (أو ما بعد البنيوية الجديدة). ولهذا سوف نقوم بالتركيز على الإستراتيجيات التي يمكن أن يقدمها لنا هذان التياران تجاه النصوص الأدبية مهملين قدر الإمكان تضميناتها الفلسفية.

## ثانياً - شذرات من تاريخ استعارة اللعبة في الفكر الإنساني:

### 1 - أصوات التاريخ :

يغرينا أحياناً أن نفسر الاستخدام الشائع لمفهوم اللعبة في الآونة الأخيرة - برغم عمليات الانتقاء النظري المرتبطة به - بوصفه تجلياً لروح العصر أو عرضاً من أعراض الحقيقة التي نعيشها. هذا الاهتمام الكبير بمفهوم اللعبة في القرن العشرين<sup>(\*)</sup>، والذي يتنوع في غمار سلسلة كبيرة من التناول المجازي إلى الوصف العلمي، يبدو أنه يؤدي دوراً في وعي الإنسان الحديث بذاته، وفهمه للعالم الذي يحيط به أيضاً. ولكن عند هذا المستوى من التناول، نصطدم مباشرة بتعاليم فرويد التي ترى أن هذا الوعي نفسه ما هو إلا نتيجة لقوى مختلفة وليس أساساً عميقاً للفكر.

إن الإحاطة بأهمية اللعبة في منظومتنا المعرفية الراهنة تقتضي منا إنجاز تحليل "أركيولوجي" للحدائق، يكون هدفه تحديد موقع اللعبة في شبكة مفاهيم حقيقة تاريخية معينة. ولكن هذه المهمة الكبيرة تخرج عن نطاق بحثنا هنا، لذا سيكون علينا أن نكتفي فقط بالإشارة إلى بعض مسارات الأركيولوجيا التي حددت مستقبل مفهوم اللعبة.

تجدو فكرة اللعبة أداة لفقد الميتافيزيقيا التقليدية، أي لنقد الفكر القائم على مقولات الأصل والغاية والحضور والجوهر. تتوالى جهود الفلاسفة من أجل إعادة كتابة "العمل" العقلي وخلخلة مجاله التقليدي، والعتور على مجال ما يزال يكرأ يمكن من ممارسة الفكر وقد تحرر من القيود القديمة. وقد استطاع الفلاسفة أن يصلوا إلى هذه الغاية باكتشاف مفهوم اللعبة في الفكر الإنساني.

ومع ذلك، تساءل بعض هؤلاء الفلاسفة عما إذا كان ما يطلق عليه "هامشية اللعبة" يخلو بالفعل من أي بعد ميتافيزيقي، كما تساءلوا عما إذا كانت اللعبة تقع حقا خارج التعارضات الميتافيزيقية الكبرى، وعما إذا كان مفهوم اللعبة قادراً حقا على أن يفتح عصراً معرفياً جديداً - وربما أيضاً عصراً أخلاقياً جديداً - في تاريخ الفكر.

لكي نجيب عن مثل هذه الأسئلة، لا يمكن لنا أن نمتقني عن تصنيف التناولات المختلفة للعبة على مر التاريخ. تلك التناولات التي تؤثر صراحة أو ضمناً في تصورنا للعبة الشائع اليوم.

\*التحررية الغوضوية. وأبرز أديباتها كتاب "مجتمع الفرجة" لجى ديبور Guy Debord، والذي ترجمه للعربية الأستاذ أحمد حسان.

(\*\*) Oulipo كلمة مستحدثة اختصار "Ouvroir de la littérature potentiel" ، وتعني مختبر الأدب المحتمل، وهي جماعة تكونت في فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين، وتحلقت حول الأديب ريمون كونو Raymond Queneau، واهتمت بتوليد المعاني المختلفة من خلال اللعب بالألفاظ والبحث عن موسيقى الكلمات، وفرض مجموعة من التحديات من نوع "لزوم مالايزم"، ومحاولة تحقيقها، مثل محاولة جورج بيريك Georges Perec كتابة رواية خالية من الحروف المتحرك E أكثر الحروف استخداماً في اللغة الفرنسية.

محور هذا التصنيف قد لا يتفق مع الحدود العلمية الخاصة بتحليلات اللعبة. ولذا تبيننا معياراً منهجياً لكى تؤسس تصنيفاً علمياً لها. فميزنا بين نمطين رئيسيين للخطاب عن اللعبة: الأول يوصف بأنه فينومينولوجي، والثاني تأملي.

ويتعرض الخطاب المسمى بالفينومينولوجي للألعاب "الواقعية" فى تعددها العيني. وهدفه هو أن يصف بصورة تفصيلية شاملة هذا التنوع فى الألعاب بفضل صياغة تعريف يجمع أهم سماتها الجوهرية. وهذه المهمة تكون فى الغالب مصحوبة بتصنيف أو ترتيب للألعاب. وانطلاقاً من هذا التصنيف، يمكن لمجال اللعب أن يرتبط بالقطاعات الأخرى فى الثقافة والحياة الإنسانية.

الخطاب الثانى، التأملي، يتمثل عمومًا فى التخلص من الجانب العيني للألعاب، أو على الأقل اختزاله إلى مجرد وضع سمات مختارة ببنائية. وهكذا، بتفريغ مفهوم اللعبة من بعده العيني المحدد يكون المفهوم مهيباً للقيام بوظيفة خصوصاً فى بناء نظرى صالح للتعامل مع مشكلة متعلقة بشيء آخر مستقل عن الجانب العيني فى اللعبة.

هذان النمطان الأساسيان للخطاب عن اللعبة لا يوجدان أبداً منفصلين تمام الانفصال. فهما اتجاهان لا يستبعد أحدهما الآخر. ويتحكم فى علاقتهما مبدأ هيمنة الواحد منهما على الآخر. وسوف نحاول فى الصفحات التالية تقديمهما من خلال فلسفة الفن عند شيلر (Schiller) (الطريق التأملي)، وأيضاً من خلال التناول الحدسى وشبه الطبيعى لدى هوزنجا وكاويو.

وفى النهاية، ينبئى الاعتراف بأن هذا الجزء لن يستهدف تقديم فصلين عرضاً لتاريخ مختصر لاستعارة اللعبة فى العلوم الإنسانية فحسب، وإنما يهدف أيضاً إلى بلورة تحليلات نقدية لاستخدام مصطلح "اللعبة" عند التأويليين وعند من يدعون بالتفكيكيين.

## 2 - طريق الفلسفة التأملية:

أعطى القرن العشرون لعبة مكاناً متميزاً من شأنه أن يجعلنا ننسى أن هذه الكلمة كانت - فيما سبق وحتى وقت قريب - تستدعى أمام محكمة العلوم وهى مصحوبة بعدة دلالات سلبية.

كانت اللعبة - بوصفها نقيضاً للجدية والبحث الدءوب عن الحقيقة - تنتمى تقليدياً إلى ممارسات المسفطائيين.

هذا ما كان شيلر يعتقد، وهو الذى كان أول من أعطى دوراً مركزياً لمفهوم اللعبة فى رسالة نظرية. لقد افتتح شيلر بكتابه "رسائل حول التعليم الجمالى للإنسان"<sup>(١)</sup>، طريقاً طويلاً ينتصر للعبة فى العلوم الإنسانية. ولكى نفهم الوظيفة التى يخصصها لها فى فكره، علينا أن نتجنب أى استخدام حدسى لهذه الكلمة. يبين لنا شيلر بوضوح أنه يلجأ إلى مفهوم مثالى ومجرد للعبة. ويتعارض هذا المفهوم المثالى، وبمزيد من التحديد مثلاً فى "غريزة اللعب"، مع الموضوعات الثقافية التى سميت عبر العصور بهذا الاسم (L.P.219).<sup>(٢)</sup> لا ينبغي لنا هنا أن نتذكر الألعاب المستخدمة فى الحياة الواقعية تلك لارتبط فى العادة إلا بموضوعات مادية (L.P.221).

وبالتالى سيكون مستهجناً نوعاً ما أن نتعامل مع أطروحة شيلر وكأنها بديهية: "فالإنسان لا يلعب بالمعنى الكامل لهذه الكلمة إلا حيثما يكون إنساناً"، ولا يكون إنساناً تماماً إلا حيثما يلعب" (L.P.221). ونستنتج من التحول الحادث فى هذه العبارة أن فكرة الإنسان وفكرة اللعب يفترض كل منهما وجود الآخر. وهذا يفضى بنا إلى الحلقة المفرغة لهذا المنطق، اللهم إلا إذا كان هناك تطابق كامل بين المفهومين: ولكن فى هذه الحالة، تؤدى سلسلة التحولات إلى مجرد تحصيل حاصل: الإنسان ليس إنساناً إلا عندما يكون إنساناً، لا يلعب إلا حيث يلعب. ومع ذلك لا يكون تحصيل الحاصل خلواً تماماً من المعنى. إذ يتحدد أساس البناء الفلسفى لشيلر حول تقاطع هذين المفهومين. تتمثل فلسفته فى ملء الفجوة التى تركها التصور الثنائى للوجود الإنسانى عند كانط فى كتابيه الأولين "نقد الفعل الخالص" و"نقد العقل العملي"، وذلك بفضل برهنة شيلر على الوحدة الخفية بين اللعبة والإنسان والجمال. وفى تصور شيلر، تقوم فكرة الإنسان ذاتها بعملية

<sup>(١)</sup> ما بين القوسين يشير إلى الحروف الأولى من اسم المرجع (والمذكور بالتفصيل فى قائمة الهوامش الموجودة فى آخر المقال)، ثم رقم الصفحة.

التأليف والتركيب للثنائية الجذرية في الطبيعة الإنسانية (الوجود الأخلاقي والطبيعي في آن). ويمكن الوقوف على التحديد الزوج "للذات" في الفلسفة المثالية الألمانية من خلال:

أولاً: مفهوم الشخص، "الشخص ينبغى له إذن أن يكون أساس ذاته . لنصل إلى فكرة الوجود المطلق المؤسس على ذاته، أى إلى الحرية" (L.P.175)، أى قوانين الكائن الأخلاقي المتخلص من كل تحديد زماني أو مكاني، من كل سببية والذي هو الشخص وهو ما يتجلى في الغريزة الصورية L. instinct formel. هذه الغريزة الصورية تهدف إلى إلغاء الزمن والتغيرات، وإلى معرفة الواقع انطلاقاً من مبادئ قبلية. وموضوع الغريزة الصورية إذا ما بيناه من خلال مبدأ عام، هو الصورة بمعناها الحقيقي والمجازي على السواء، إذ تحتوى هذه الكلمة على كل الخصائص الصورية للأشياء ومجمال علاقاتها التفكير (P. 215).

ثانياً: المفهوم الذى يحدد الذات هو الحال Zustand، وهو لا يتوقف وجوده على الشخص وبالتالي لا يكون مطلقاً.. ولكنه يحدث بوصفه نتيجة (L.p.175). وهكذا يكون الحال دائماً أنياً وخاصاً للزمن والتغيرات (المكانية، الزمانية، السببية). ينتمى الحال بوصفه الوجه المقابل للشخص في مفهوم شيلر عن الذات إلى غريزة أخرى "أسميها حسية (التشديد من عندى) تتبع من وجودنا البدنى ومن طبيعتنا الفيزيائية، ودورها هو حشر الإنسان في حدود الزمن وتحويله إلى مادة (L.p.183). موضوع الغريزة الحسية هو الحياة التى تشمل كل وجود مادي وكل حضور.

من أجل إعادة الوثام إلى الطبيعة الثنائية للإنسان، يقدم لنا شيلر غريزة ثالثة هي غريزة اللعب. وتمثل وظيفتها في السماح بالاتصال بين الغريزتين الأخريين (الصورية والحسية) وفي إعطاء دور دال لمفهوم الجمال في البنية الأنثروبولوجية للإنسان. موضوع غريزة اللعب - إذن - يسمى صورة حية، ويستخدم هذا المفهوم للتعبير عن كل الخصائص الجمالية للأشياء. وهو بالمعنى الأوسع للكلمة ما يسمى بالجمال (التشديد من عندنا) (L.p.215). الجمال مفهوم خالص للعقل لأن استنتاجه يقوم فقط على مبادئ قبلية. وهو بهذا يتطابق مع مفهوم الإنسان، بوصفه "بحثاً" عن الوجود المطلق بواسطة وجود محدد، وعن الوجود المحدد بواسطة وجود مطلق (L.p.205).

في النظام الذى وضعه شيلر، نجد أن غريزة اللعب، ومن خلالها الفن، هي التى تحقق التركيب التام للعقل مع الحواس، وهي التى تدخل الصورة إلى المادة، وهي التى تظهر ما هو غير زمني في الزمن بحسبانه تمثيلاً للانهائي، وهي التى تترك الحقيقة الخالدة في تعدد المحسوس. ومع أن مثل هذا التأثير المتبادل يتكون لدى شيلر بحسبانه "مستقبلاً قطعياً"، ومع أن منشأه يبدو غامضاً، فإن التصالح بين الملكات كافة لديه يظل - بشكل ما - هو منبع الفن في جدليته.

من الواضح أن شرعية الإستطيقا في مواجهة الفلسفة والعلوم، وتسويغ الفن بوصفه نشاطاً خاصاً للإنسان، هما من الدوافع التى تحرك مسيرة شيلر لتطوير أفكاره عن الفن في إطار الفلسفة الترانسندنتالية (المتعالية) الكانطية. ولأن الفلسفة الكانطية تتأسس على المبادئ القبلية، لم يتمكن شيلر من تحليل الظواهر، أى من تحليل المعطيات البعدية النابعة من ملاحظة الألعاب، والمسماة بالمادية، ومن فحص طريقة أدائها أو بنيتها أو فئاتها. ويسبب هذا النقص، لا يشير كتابه إلا لاما وعبر إشارات غامضة إلى صفات اللعبة، يمكن لنا انطلاقاً منها أن نقيم توازياً بين النشاطين (الفن واللعب)<sup>(1)</sup>.

في نهاية الأمر، يستخدم مفهوم اللعبة، داخل البناء التأملى لدى شيلر في تأسيس استقلالية مجال الفن، مانحاً إياه أسسه الأنثروبولوجية، ومؤكداً الأطروحة الكانطية عن "المتعة المنزهة عن الغرض".

### 3 - نحو فينومينولوجيا تقريبية للعبة :

لعبة أم ألعاب؟ ليس هذا سؤالاً يفتر للأهمية. وتتجلى أهميته في ذلك التردد والتأرجح، والذي يبديه أغلب المؤلفين الذين تعرضوا لهذا الموضوع. إذا كان التناول التأملى قد بدا أنه يفضل المقرد، فإن التحليل الذى ينطلق من الوقائع الملغوسة الواقعية يجرى به بلاشك أن يلتزم بالجمع. ومن وجهة النظر هذه، يعبر كتاب روجيه كايوا الذى تقدمه في بحثنا هذا نموذجاً، عن انحياز

مسبق: الألعاب والبشر<sup>(١)</sup>. يبدو الاهتمام المؤقت بالتعددية على حساب العمومية، التي تعبر الحقب والأمم والثقافات، وكأنه لا مفر منه لكل دراسة تستخدم مفهوم اللعبة مجازاً أو نقطة مرجعية، أو موضوعاً للمقارنة. وحتى لو تمسكنا بفكرة عن اللعبة قابلة للإدراك حدسياً، فإن هذه الفكرة لا تتحدد إلا بواسطة تعددية اللعب التي تتم على أكثر من مستوى للواقع.

وقبل أن ندلف إلى مهمة تحديد خصائص "الألعاب الواقعية"، وتقديم تعريف هيويزنجا وكايوا، علينا أن نتوقف برهة عند هذه الصفة: "واقعية" .. فماذا نعني بالألعاب واقعية؟ أهى الألعاب العينية التي يمكن ملاحظتها؟ إنه أمر يفيدنا بعض الشيء. ولكن لو اكتفينا بالنظر إلى الظواهر العينية، يمكن لكل نشاط لعبي أن يبدو عبثياً. فقد يبدو مشهد فيه أفراد يجرون خلف شيء مستدير وعندما يدركونه يركلونه بأقدامهم مشهداً مجرداً من المعنى من منظور الوقائع القابلة للملاحظة، ولكن عندما نأخذ في الحساب قواعد هذا النشاط، والطريقة التي يكون منظماً بمقتضاها (والتي لا تكون على الإطلاق مثل قواعد النظام العيني وطريقته) ننفتح على آفاق جديدة للتأمل: إن التقيد البادى فى هذا الكيان، وتقدير عناصره المكونة لا يخضعان بالضرورة إلى المقولات الأنطولوجية التقليدية. والتخلي عن المشروع الوهمي الرامى إلى مشاهدة خالصة فى مجال اللعب<sup>(٢)</sup>، يقودنا إلى إمكانية تأسيس فينومينولوجيا اللعب. علينا أولاً، لكي لا نخلط التناول الذى نقدمه هنا مع الحركة الفلسفية، أن نحدد ما نعنيه بكلمة "فينومينولوجيا". لقد تم استعارة هذا المصطلح لتحديد خطاب مزدوج يتضمن من جانب، الوصف البنوي لمجموعة من الوقائع العينية (طريقة إجراء - جرد)، ومن جانب آخر، دمج هذه الوقائع فى نسق تفسيري يعطيها معنى، ويجعلها ذات دلالة. هاتان العمليتان متكاملتان، وهما يتحدان فى كل. وكما رأينا من قبل، تبدأ مهمة التصنيف والتعريف على مستوى اللغة والتي تمثل هى الأخرى جزءاً من الواقع الملاحظ لدى أشباه الفينومينولوجيين. وربما لا نجد تحليلاً للعبة إلا وهو مستعين بمختلف المستويات السيمانطيقية لهذا المصطلح. إن المقارنة بين المترادفات فى مختلف اللغات، وفحص انحرافات المعنى بين اللغات، وإدراك المعنى المجازى والاستعارات الشائعة، كل هذا يشير إلى الاتجاهات الرئيسية للبحث فى اللعبة.

وأشهر ممثلين لهذا الاتجاه هما بلاشك يوهان هيويزنجا وروجيه كايوا. فمن النادر أن نجد كتاباً فى هذا المجال لا يرجع إلى أعمالهما. وتلتقى أكثر الدراسات عن اللعبة - برغم الاختلافات الشديدة المحيطة - حول عدد قليل من الأطروحات التي يسلمان بها بوصفها نقطة انطلاق للأبحاث الخاصة بكل واحد منهما. ويعزى إلى هذين المؤلفين الفضل فى تلخيص هذه الأطروحات فى صورة جامعة.

وهكذا، يعرف هيويزنجا اللعبة فى كتابه "الإنسان اللاعب" *Homo Ludens*<sup>(٣)</sup>، بوصفها فعلاً حراً يتم الشعور به بحسبانه "خيالياً" *Fictif* ويوجد خارج الحياة الجارية، وقادراً برغم كل ذلك على أن يستغرق اللاعب تماماً. إنه فعل متخلص من كل مصلحة مادية ومن كل منفعة، فعل ينجز فى زمان ومكان محددين قصداً، ويجرى فى نظام وفق قواعد محددة، ويستدعى فى الحياة علاقات بين مجموعات تحيط نفسها بالسرطوانية<sup>(٤)</sup>. وبالرغم من أن كايوا يصف هذا التعريف بأنه مفرط فى الاتساع، ومفرط فى الضيق فى آن (JH. P. 33)، فإنه بدوره يستخدم تقريباً كل هذه العناصر فى تعريف اللعبة. فاللعب لديه هو "نشاط":

- أ - حر: لا يجبر عليه اللاعب، وإلا فقد فى الحال طبيعته.
- ب - منفصل: أى قائم فى حدود للزمان والمكان محددة ومثبتة سلفاً.
- ج - غير مؤكد: حيث إن المسار لا يكون محدداً ولا النتيجة معروفة مسبقاً.
- د - غير منتج: لا يخلق ثروات ولا عناصر جديدة من أى نوع.
- هـ - مقنن: خاضع لأعراف تعطل عمل القوانين العادية وتقيم تشريعاً جديداً مؤقتاً هو وحده الذى يعتد به.
- و - خيالى: مقرون بوعى خاص بواقع بديل، أو مقرون باللاواقع فى مقابل واقع الحياة الجارية (JH, PP. 42. 43).

على الرغم من أن هذه المعايير متنافرة، فإن هناك عملية عامة قائمة على البدائل تخترق كل هذه التعريفات المختلفة. في المقام الأول، هناك عالم قائم بذاته، مستقل له زمنه الخاص ومكانه الخاص، قواعده تتعارض مع "الحياة الجارية" ومع قواعدها وعقلايتها. إن سياق اللعبة ومجانياتها، يضعانها خارج مجال السببية العادية. وفي جميع الأحوال، يفترض عالم اللعبة مقابلته. إنه بشكل ما صورة منعكسة mise en abyme لهذا العالم الموجود سلفاً، والذي يحمل هذه الأسماء الرهيبة (الحياة الجارية، الحياة اليومية، الواقع، إلخ)، والذي يمكنه أيضاً أن يقطع هذا "التشريح الجديد"، للعبة في أى لحظة<sup>(١٤)</sup>.

وفي المقام الثاني، وبما أن اللعبة نشاط، فهي تحتاج إلى عامل actant، أو إلى "فاعلها". ويتسم اللاعب نفسه بوعى مزدوج<sup>(١٥)</sup>، لأنه يقبل قوانين عالم اللعب دون أن يراجع اعتبارياتها، ولكنه أيضاً لا ينسى خاصيتها العابرة. إن الجدية بمفهومها التقليدي تتم في النهاية الأزواج الكامن في العناصر الأساسية المعروفة "للعبة". إن الاستخدام المزدوج لهذا المصطلح يميز تحليلات اللعبة، مدعماً ازدواجية وعى اللاعب، وفي الوقت نفسه يدعم التعارض القائم بين عالم اللعب وعالم الحياة اليومية. يعرف اللاعب أن ما يقوم به ليس "جاداً" (ومستبعد من التقييم العادي للأفعال) ولكن عليه أن يأخذ ماخذ الجد ولا أصبحت اللعبة مزيفة في الحال.

في الأبحاث شبه الظاهرية لهويونجا وكايوا، يرتبط تعريف اللعبة وفحص طريقة أدائها وصيغة وجودها، أى باختصار يرتبط السؤال عن الكيفية بسؤال آخر: سؤال "لماذا؟". يشكل البحث في أصل اللعبة وعلاقتها بالثقافة وموقعها في مجمل الأنشطة الإنسانية خطاً شارحاً لمنهج هؤلاء المؤلفين. وحتى إذا كانت "اللعبة لامتني لها إلا هي نفسها" (JH, P. 38)، فبتبني وجهة نظر الأنثروبولوجيا الثقافية أو علم النفس الاجتماعي، تصبح مثل هذه الإجابات بديهياً غير كافية.

ينبغي للعبة أن تحتل مكانها في الاقتصاد العام للحياة الإنسانية، ومع ذلك لا يمكن أن تختزل إلى مجرد كونها وظيفة لنظام عقائلي. هذا على الأقل هو موقف هويونجا الذي يعدّ اللعبة منبع الحضارة. فهو يرى أن اللعب بشكل ما يسبق الثقافة. لقد حاول هويونجا من خلال استعراضه للمجالات المختلفة للحضارة ومؤسساتها أن يثبت أصلها للعبة المشترك (قانون، علم، فلسفة، شعر، فن، حتى الحرب). "فكتابه ليس دراسة عن اللعبة، ولكنه بحث عن خصوصية روح اللعب في مجال الثقافة. وبشكل أكثر دقة، هو بحث عن تلك الروح التي تسيطر على نوع خاص من اللعب: ألعاب التسابق المقتن" (JH, P. 32). هذا مايقوله كايوا عن زميله.

أما فيما يخص كايوا، فإنه يحاول أن يتناول ظاهرة اللعب من منظور علم الاجتماع، بالإضافة إلى بعض الجوانب التي تنتمي إلى علم الإنسان وعلم النفس. وفي منظور كايوا، تشكل الألعاب الموصوفة والمصنفة سلفاً سطحاً قابلاً للملاحظة. وهي في الواقع محكومة بواسطة بعض الفرائض القوية. وهي تلبي حاجات نابذة من الطبيعة الإنسانية ومن حياة الجماعات البشرية. الألعاب هي "ترجمات" لاتجاهات نفسية - اجتماعية<sup>(١٦)</sup>. هنا فقط، وفي هذا الإطار، يمكن "للألعاب أن تشكل بالفعل عوامل مهمة للحضارة" [JH, P. 15].

ثالثاً - مفهوم اللعبة عند جادامار.

## 1 - اللعبة خيط موجه للتفسير الأنطولوجي:

نمرض الآن لتحليلين لمفهوم اللعبة قدمهما جادامار، يندرجان في مشروع ثقافي كبير، أو يندرجان بالأحرى في إطار تعريف لصيغة وجود العمل الفني. وكل تحليل منهما يأتي في سياق مختلف: فهو في كتابه "الحقيقة والمنهج" ١٩٦٠، يرد الاعتبار لوحدة العمل الفني بمستوياته التي يحددها الوعي الجمالي. أما في كتابه تجلي الجميل (١٩٧٤)<sup>(١٧)</sup>، فهو يحتفظ بمفهوم كلي عن الفن يتخطى كلا من الفن الكلاسيكي والفن الحديث. ويرغم اختلاف سياق كلا التحليلين تظل حجج جادامار تقريباً هي هي.

لماذا اللعبة ؟ ما النوايا النظرية التي تقود الفيلسوف الألماني إلى إقامة مثل هذا التوازي بين الفن واللعب أى بين ظاهرتين في الحياة الإنسانية تبدوان لأول وهلة شديدي الاختلاف؟ إن اختياره

ليس عرضياً. فهو أولاً ينتمى إلى تراث إستيطيقى طويل يسوده اسماً كانط وشيلر. وهذا الأخير كان عملياً هو أول مفكر - من الناحية العملية - يعزو إلى اللعبة قوة تفسيرية، وذلك في إطار محاولته لتحديد وظيفة الفن. وفي رسائله حول التعليم الجمالى للإنسان (والتي ظهرت عام ١٧٩٤) بعد أربعين سنوات من صدور كتاب كانط "نقد ملكة الحكم"، يواجه مشكلة مشروعية الفن، وهى المشكلة التى يعيد جادامار تناولها فى "تجلى الجميل". ويظهر لنا من خلال عملى شيلر وجادامار، والمنهج المتبع فيهما عدة تشابهات بينهما سواء فى بلورة الموضوع (اللعبة أساس أنثروبولوجى للفن) أو فى الاستنتاجات (استقلالية مجال الفن)، كما سنرى فيما بعد.

ولو تعجلنا بإحدى أطروحاتنا حول تحليل جادامار، لقلنا إننا نلاحظ أنه، إلى جانب الدوافع التاريخية، كانت لديه أسباب منهجية فى اختيار مفهوم اللعبة للتفسير الفن. واللعبة فى تصويره هى جزء من نظام الأدلة، وأهميتها فى ذاتها قليلة. إن الطريقة التى يُبرز من خلالها جادامار نقاط التقارب بين اللعبة والفن تأخذ شكل الاكتشاف العلمى الذى يحيل بدوره إلى الحكاية الكلاسيكية الغربية (صياغة لغز والوصول إلى حله)<sup>(٣٧)</sup>.

وبرغم ذلك لا يتعلق الأمر "بإكتشاف" حقيقى؛ لأن الراوى يقدم لنا لغزاً، بالنسبة له، محلولاً مسبقاً. وعندما يشرع جادامار فى البحث عن صيغة وجود العمل الفنّى، يعرف مسبقاً سمات المفهوم الذى سيمر عليه.

وفى كتاب الحقيقة والمنهج لجادامار، يتبين لنا على أفضل وجه أن اللعبة ليس لها سوى أهمية ثانوية فى تحليل جادامار للفن. وفى هذا يكون عنوان الفصل الأول للجزء الثانى من كتاب الحقيقة والمنهج (أنطولوجيا العمل الفنّى ودلالته) بالغ الإيهام: "اللعبة" خطأ موجهها للتفسير الأنطولوجى" (VM, 119)، إذ يبادر جادامار بالتصريح فى العبارات الأولى لهذا الفصل بأنه يريد الحديث عن "اللعبة فى إطار تجربة الفن". ويشهد مثل هذا التراوح الاصطلاحى، أيضاً، على أن مشكلة العلاقة بين الفن واللعبة قد وجدت حلها سلفاً منذ البداية.

ولهذا، أمكن لجادامار أن يتحدث بلا تمييز عن "اللعبة"، وفى موقع آخر عن "الخاصية اللعبة للعمل الفنّى"، ثم عن "لعبة الفن"، و"اللعبة التى تُنتج فى الفن" أو "ألعاب الفن". وبالتالى إذا أخذنا فى الحسبان النتائج النظرية لهذا الحديث لوجدنا أن الأمر ليس سيان بميل أن يريد إظهار خاصية اللعب فى الفن أو أن يريد إثبات أن الفن فى جوهره هو لعبة. أنحن هنا إزاء تماثل أم تطابق؟ هنا نجد لجوءاً دائماً للاستعارة يخترق كل المجال النظرى فى تحليلات جادامار عن اللعبة (وخصوصاً فى الحقيقة والمنهج). وبرغم ذلك، فإن هذه العملية والتى من شأنها أن تبلور مفاهيم وإشكاليات جديدة، لم تفتح بشكل حقيقى مسارات لعلاقة خصبة ذهنياً بين اللعبة والفن لدى المفكر الهرمينوطيقى. هنا نجد مفهوماً جنينياً للفن يهيمن على هذه الاستعارة ويخلق هوية مشوشة بين اللعبة والفن. وتسمح له هذه الهوية التقريبية بأن يغير اتجاهه بشكل خفى بين عنصرى الاستعارة، وأن يعدد الملامح المميزة لمفهومه عن العمل الفنّى.

ويكفل مثل هذا التناول، علاوة على مزاياه المنهجية، ثلاث مزايا أخرى على الأقل نعرضها هنا بشكل مختصر:

فى المقام الأول يمكن لجادامار، تحت مسوع تحليل مفهوم اللعبة أن يؤسس تصويره للعمل الفنّى على قواعد أنثروبولوجية<sup>(٣٨)</sup>. فإذا كان الفن مثله مثل اللعب سمة من سمات الطبيعة الإنسانية فهو مسوّغ فى الحال. وعلاوة على ذلك، تكون صلاحيته كونية بما أنه يمتد إلى مجمل النوع الإنسانى، ويصل بذلك إلى درجة من درجات الضرورة. إن استخدام وجهة النظر الإنسانية، الكونية، أى وجهة نظر "الإنسان"، موجود فى كل حجج جادامار، كما نجد بخصوص مسألة الذات فى الفن (وبالتالى فى اللعب).

وفى المقام الثانى، فى أعقاب "إكتشاف" القواعد الأنثروبولوجية المشتركة بين الفن واللعب، يرث الفن استقلال اللعبة عن "واقع" خارجى بالنسبة لها.. هذه الاستقلالية لمجال الفن نجد صداها فى الأعمال المعروفة لشيلر وكانط.



فى المقام الثالث، تفترض الهوية الباطنة بين الفن واللعب أن هناك نموذجًا مسبقًا Prototype لكل فن، مما يسمح لجادامار - من جانب - أن يتحدث بشكل شامل عن ممارسات فنية تبدو متنافرة مثل الرقص أو الموسيقى أو المسرح أو الأدب أو الفن التشكيلي، ويسمح له من جانب آخر أن يدرج الوظائف المتنوعة تاريخيا فى مفهوم للفن عابر للتاريخ، وبهذا، يحفظ له كونيته وعموميته.

## 2 - سمات اللعبة :

### (أ) تقليد متبع :

ينطوى وصف الملامح المميزة للعبة عند جادامار على أى عنصر جديد بالنسبة للمقاربات التى سبق عرضها. علاوة على أن جادامار، بخلطه التناول التأملى لشيلر مع الوصف الظاهراتى لهويزنجا وكايوا، يلتقى فى تحليلاته مع هذين التقليديين الشائعين فى تحليل اللعبة. فمن الواضح أن مفهوم اللعبة بوصفها وسيلة مفاهيمية يستخدم عنده من أجل طرح مشكلة مشروعية الفن واستقلاليته. ومن جانب آخر يبلور جادامار هذا المفهوم انطلاقا من بعض المعطيات المختارة بعناية والمسماة ظاهراتية.

و تتوافق النتائج النظرية لاختياره مع النتائج التى تميز بها التقليدان المذكوران فى وصف اللعبة. إن استقلالية اللعبة والفن تؤدي، كما هو الحال عند كانط وشيلر، إلى تساميهما Transcendentalisation الضرورى. ويكون الفن (واللعبة) بالتالى مقطوع الأوصال بالسببية والغائية، وخارجا من كل علاقة سيكولوجية واجتماعية، مكتسبا بذلك قيمة مطلقة ومهيمنة، مساوية للقيم الأخلاقية والدينية فى الحقب السابقة. بهذه العملية، يصبح الفن أحد أهم منابع إنتاج المعنى فى المجتمع الحديث.

ومن جانب آخر يبدو أن جادامار بانطلاقه من بعض المسلمات الظاهراتية، قد أهمل مشكلة العلاقة بين الموضوع والمضمون والمنهج، لأنه "إذا كان الموضوع هنا" فإنه يمكننا أن ندركه حديثا. ومثل هذه الطريقة فى تناول الأمر تعطى لتحليله هيئة شبه طبيعية تتعارض فى الغالب مع السمة التأملية لطريقته فى التدليل.

### (ب) اللعبة : فى خدمة نقد الوعى الجمالى :

هناك نصوص جادامار التى يعالج فيها مسألة اللعبة. وهذا يعنى أن مفكرنا يصوغ أبروحواته فى مواجهة المواقف المعارضة. وهكذا، فالرأى العاكس يتسم دائما بطابع رد الفعل الذى يوجه بشكل ما برهنته على الوعى الجمالى. وفى إطار رفض هذا التصور لصيغة وجود الفن، نجد كل الموضوعات الكبرى لعلم الجمال عند جادامار. يتجه نقد الوعى الجمالى عند جادامار إلى نظريتين تابعتين من الفلسفة. النقطة الإستراتيجية الأولى هى منزلة الذات ودورها فى صيغة وجود العمل الفنى. وهنا يضع جادامار الذات الديكارتية موضع تساؤل، والتى هى فى آن الأصل والمصير النهائى لكل معنى. هذه الذات الجوهرية - التى هى أيضا الذات الظاهرة فى عصر التنوير - تتحدد فى أساسها من خلال مجموعة مغلقة من الماهيات. مثل هذا التصور عن الذات يحدد بالضرورة مقام العمل الفنى. فاللقاء مع العمل الفنى ينجز دائما بالنسبة لذات متشكلة تتصور العمل الفنى بحسبانه موضوعا لفعلها فى المعرفة والاستمتاع، إلخ.

هناك إذن نية واضحة لإزاحة الذات وتخليصها من الطابع السيكلوجى الجوهرى الذى يهيمن على تحليل جادامار للعبة. "من المؤكد أنه يمكننا أن نميز اللعبة نفسها من سلوك من يلعب". (VM, p.19). يبدأ جادامار بطرح مسألة "أولوية اللعبة على وعى اللاعب" ( VM. P. 122 ). وللوصول إلى ذلك يلجأ جادامار إلى نفس التقنية التى غالبا ما استعملها هيدجر: فعلى غرار أستاذه، يلاحظ الظواهر التى تتجلى على مستوى اللغة، ويرصد "الحقيقة" الموجودة فى اللغة. إذ ينطلق الفحص السيمانطيقى لمصطلح اللعبة لديه من استخداماتها الاستعارية ومن المقولة النحوية عن المعنى الوسيط Mediate: لا تقتضى صيغة وجود اللعبة أن تكون هناك ذات تسلك بصورة لاعبة لكى تلعب اللعبة. إن المعنى الحاضر للعبة: هو المعنى الوسيط. ولهذا نقول على سبيل المثال: إن شيئا ما "يلعب" فى المكان وفى اللحظة التى يكون فيها

شيء ما "موضوعاً للعب" أى يكون "محل رهان". (VM. P. 122). فبالنسبة لجادامار وانطلاقاً من إزاحة الذات "بالنسبة للغة، ليست ذات اللعب الحقيقية هي التي تقوم باللعب إلى جانب أنشطة أخرى بل هي اللعبة نفسها" (P. 122)، وانطلاقاً من معناها الوسيط تظهر اللعبة في طبيعتها الأصلية ويمكن عدّها حقاً نموذجاً أولياً Prototype للفن (p.123).

#### (ج) نحو استقلال الفن : اللعبة بوصفها تمثيلاً ذاتياً :

وتدور النقطة الثانية المحورية في نقد جادامار حول مفهوم التمثيل. إذ يطوره جادامار من خلال فكرته الخاصة عن المحاكاة والتي يعزو فيها للعبة وظيفة مهمة. فقد منح مفهوم اللعبة بوصفها تمثيلاً ذاتياً (Darstellung) الفرصة لكي يؤسس استقلالية الفن وخصوصيته.

إن اللعبة المتخلصة من ذاتية اللاعبين هي في منظور جادامار "نظام لحركة الذهاب والإياب للعبة تنتج نفسها بنفسها" (p. 122). واللعبة المدركة بهذا الشكل لا تكون متخلصة فحسب من كل غائية وقصدية وجهد<sup>(13)</sup>، وإنما أيضاً لم تعد تقاس على عالم يسبقها. وبالتالي، فاللعبة (والفن بالتأكيد) هي شيء مستقل ومغلق على ذاته، ووصفها كذلك لا تتقبل أى مقارنة مع الواقع، حيث تُعدّ مقياساً سرياً لكل تشابه في عملية المحاكاة (p. 130). ولم تعد مهمتها هي تمثيل شيء موجود مسبقاً في "العالم الواقعي"، ولكنها تجد غايتها في ذاتها، في تنفيذ حركة اللعب نفسها.

استقلالية المجال الذى يشكله اللعب تتجلى من خلال انفصاله في الزمان والمكان: "... إن المجال المتاح لحركة اللعبة ليس مجرد مكان مبهم يفسح لفاعلية اللعبة، وإنما هو حقل محدد ومخصص لهذه الحركة. فاللعبة الإنسانية تقتضى ملمبها" (p. 125).

إن الاتجاهين الأساسيين في نقد جادامار يستهدفان إزاحة ذات اللعب وتأكيد استقلالية مجال اللعبة، ولكنهما يتقاطعان في إطار الحجة التقليدية الخاصة بمشكلة الجد واللعب. هناك بالتأكيد "علاقة جوهرية بالجد، علاقة تميز اللعب" ولكن، طبقاً لجادامار، يمكننا أن نتحدث على الأقل عن مستويين لما هو جدى: مستوى عالم الأهداف أو مستوى الجد المقدس. "ففي سلوك اللعب لا تختفي ببساطة، كل الأهداف التي تحدد الوجود النشط والبصير تماماً، لكنها توجد معلقة بصورة فريدة. إن من يلعب يعرف أن اللعبة ليست إلا لعبة لأنها موجودة في عالم تحدده جدية الأهداف. وهو يعرف ذلك ولكنه لا يفكر قط في هذه العلاقة مع الجد" (p. 119). في المقابل، نجد أن "اللعبة تتضمن جدية خصوصاً بها" (P. 119)، جدية لا ينبغي انتهاكها وإلا فسدت اللعبة.

ومثل هذا الوضع المزيج للجدية يسمح لجادامار أن يستفيد من نظرية الوعي المزيج للاعب، ويأن يعيد تناول موضوع الذات. فإذا كانت الذات الفاعلة للعبة هي اللعبة نفسها، فعلى اللاعب إذن أن يفقد جزئياً ذاتيته الكلية، كما يكتسب مشاهد اللعبة - وبالتوازي - أهمية كبرى، فنشاطه يصبح مكافئاً لنشاط اللاعب: وفي الحالتين يتعلق الأمر هنا بالمشاركة.

وكان على جادامار - للتأكيد على طبيعة الفن في أساسها المتواصل - أن يحتفظ بمفهوم معين للذات يدمجه في فكره. وهكذا يبدو أن مشاهد اللعبة في نسق جادامار كأنه يملأ المكان الذى خلا برحيل الذات المهيمنة في الفلسفة الغربية. ودور هذا المشاهد لا يقتصر فقط على نقد العلاقة بين الذات والموضوع، ولكنه يؤدى بنا إلى الحجة الحاسمة في التأمل العقلى للفلسفة الألمانية: أى إلى تصور اللعبة بوصفها تمثيلاً ذاتياً وإلى تحولها إلى عمل فنى Oeuvre<sup>(14)</sup>.

وتشكل هذه المفاهيم الثلاثة (تمثيل، عمل، تحول) بالفعل مجالاً منطقياً لبناء نظرية في الفن تقوم أساساً على إعادة تفسير الأطروحة القديمة عن المحاكاة.

#### (د) نظرية المحاكاة بعد إعادة صياغتها :

تقودنا مجموعة من الخطوات المنطقية - نظرياً - من مفهوم اللعبة إلى العمل الفنى بوصفه تجلياً للحقيقة. في المقام الأول، كما رأينا من قبل، يبدو جادامار بمسئمة هي أن "اللعبة تكتفى فعلياً بأن تقدم نفسها بوصفها تمثيلاً. فنمط وجودها إذن هو تمثيل للذات" (p. 126). ثم يلاحظ "أن هناك شيئاً يتم تمثيله هنا وهو على الأقل حركة اللعبة نفسها" (AB. P. 45). وفى المقام الثانى يولج

جادامار نظرية التحول في العمل الفني: "إن المتغير الذي من خلاله يصل اللعب الإنساني إلى اكتماله، هو صيرورته إلى فن، وهو ما أطلق عليه التحوّل إلى العمل الفني" (VM. p. 128). في الواقع، يتسم الفكر هنا بطابع مزدوج نجده في برهان جادامار: فمن جانب، مفهوم العمل الفني Gebilde يضمن وحدة المعنى الذي يراد تمثيله في لعبة الفن، كما يضمن انفصال هذا المعنى عن الفعل التمثيلي للاعبين. "اللعبة عمل، هذه الأطروحة تعني أنه: برغم الضرورة التي تقتضي اللعب تكون اللعبة وحدة كلية ذات معنى، ويوصفها كذلك يمكن إعادتها ويمكنها أن تفصح عن المعنى الخاص بها" (p.135). من جانب آخر، يصبح مفهوم التحول أو المسخ تهينة أو تمهيداً أنطولوجياً وأبستمولوجياً لاستعادة تصور الفن بوصفه محاكاة. يستهدف مفهوم التحول - إذن - تحديد سمات صيغة الوجود، المستقل والأعلى، لما أطلقنا عليه عملاً. إن مفهوم التحول هذا يسمح لما نسميه واقعاً بأن يحدد نفسه بحسمانه غير المتحول، كما يسمح للفن بأن يحدد نفسه بوصفه إلغاءً يولج هذا الواقع في الحقيقة (p.131) (١٣٨).

إن ما هو ممثل في "لعبة الفن" ليس شيئاً موجوداً بشكل مستقل، وبهذا تكون محاكاة الفن - بعد أفلاطون - ليست تقليداً من درجة دنيا، بل على العكس، إذ لا يصل الشيء إلى وجوده الحقيقي إلا بتحوّله في محاكاة الفن. إن تصور المحاكاة بهذا المعنى يجعلها عملية انتقال من الواقع إلى الحقيقة. وفي النهاية نجد أن هناك عملية إضافية تندرج في إطار مفهوم جادامار عن المحاكاة، ألا وهي التعرف anamnesis (١٣٩). ومع مفهوم التعرف يكمل جادامار دائرة حججه وينجز مهمة تأسيس صيغة وجود العمل الفني على مفهوم اللعبة. إن التمثيل الفني في العمل الفني هو عبارة عن تعرف يتميز بكونه معرفة حقيقية بالجوهر (p.133). "ما نتعرف عليه في لعبة الفن هو وحده الحقيقة (p.135)". وهو ما يتم بشكل متواز مع عملية التمثيل الفني ذاتها.

### 3 - المعرفة والنظام :

مع شلايرماخر حدث تغيير في تاريخ الهرمينوطيقا. فالهرمينوطيقا التي كانت حتى هذه اللحظة فن التفسير "المادي" للنصوص المكتوبة، قد أصبحت من بعده هي النظرية العامة للفهم الإنساني. وبالتالي، فليس المهم هو النص في تفرد ولكن المهم هو فعل الفهم. ففي عمل جادامار لا تعد الفلسفة الهرمينوطيقية (الوجودية عنواناً تحتياً لكتاب الحقيقة والمنهج) علم جمال (نظرية في الفن) بالمعنى المحدد. إنها بالتأكيد تعزو لخبرة الفن دوراً كشافياً heuristique (من باب الاكتشاف) في كلية الفهم الهرمينوطيقي للنص. ولكن هذه الخبرة لن يكون لها امتياز خاص، فهي واحدة من بين تجليات أخرى للخبرة الهرمينوطيقية، في عالم يكون فيه التفسير هو العلاقة المعقدة مع العالم. ففي منظور المؤول العالم يتألف: ونحن دائماً في قلب فعل الفهم نفسه.

والفن بوصفه مثلاً eidos لكل معرفة يصبح نموذجاً مسبقاً "لكينونتنا في العالم". وكما رأينا من قبل تدعّن بنية العالم - في منظور جادامار - لمهمة المؤول. إن الهرمينوطيقا تتنطلق من مسلمة أن هناك سطحاً هو في أن معقول ولا يمكن النفاذ إليه (غير قابل للفهم). وللوصول إلى معنى هذا السطح ينبغي العثور على العقول خلف ما لا يمكن النفاذ إليه. ينبغي بذلك مجهود، والاستغراق في منطق العمل ذاته، أي ينبغي التفسير.

للوهلة الأولى يبدو غريباً أن يلتزم المؤول (بالمعنى الحديث للكلمة) بمهمة أنطولوجية تتعلق بتحديد العمل الفني، أو بتعبير جادامار "صيغة وجود العمل الفني". تتعلق الهرمينوطيقا بالمعرفة (كيف يمكن الوصول إلى المعرفة؟ كيف يمكن الحصول على معنى؟)؛ إنها فرع من الإبستمولوجيا. وبرغم ذلك، فإن اهتمامات جادامار تنصب على الأشياء "الفهم يعني أولاً الاتفاق على الشيء". أما بمعنى إبراز رأي الآخر وفهمه كما هو، فهذا يأتي في مستوى ثانوي. يظل أول الشروط الهرمينوطيقية إذن هو فهم الشيء، مع الوعي بأن الأمر يتعلق بالشيء نفسه (١٤٠).

هذا الثبات للأشياء الذي يقع عند أساس كل فهم، يحظى بأهمية كبيرة عند جادامار الذي يرجع بهذا الفهم إلى الأطروحة الأفلاطونية عن التعرف anamnesis. كان على جادامار أن يعي مسار الفهم، فلا يترك الانتقال من عدم المعرفة إلى المعرفة غامضاً كما فعل أفلاطون. ولذا فهو يقوم إذن بوصف هذا المسار تقريباً على طريقة علوم الإدراك الحديثة، (١٤١) حيث تصعد من تصورات

افتراضية مقبولة حتى تحوّلها إلى تصورات زائفة بواسطة تصورات جديدة من أجل إعادة بناء المعنى.

وفي حين لا ترتبط هذه الفاعلية بأى كيان أنطولوجى فى علوم الإدراك، نجدّها عند جادامار ضامّة لوحدة المعنى. إن الأشياء ذاتها هى التى تثبتق مما وراء النص. وبالتالى، إذا كان هناك أى أساس أنطولوجى فى عالم نريد معرفته، فإن المعرفة تتحول بالضرورة إلى مسار للتعلّم والتعليم، كما يوضح ذلك جيداً مثال أفلاطون فى محاورّة ثييتتوس.

#### 4- الأدب فى إطار اللعبة :

ما نتائج هذا الموقف النظرى تجاه النصوص السماة بالنصوص الأدبية<sup>(٣٧)</sup> ؟

أولاً: إن تثبيت نقطة الانطلاق من "الحقيقة" يقصر الأدب على الأدب الجيد. يختزل جادامار (مثله مثل هيدجر) كل موقف للتلقى إلى لقاء مع عمل جيد الصنع، أى مع عمل فنى قد حاز على القيمة سلفاً. وهكذا، فإن المهمة المعيارية للنقد تجد نفسها مستبعدة من دائرة اختصاص المفسر.

ثانياً: إذا كان للنص دائماً حقيقة، فإن التلقى أو المستقبل سيكون مضطراً إلى تبني إستراتيجية التفسير الجذرى. ففيما يبدو، ينبغي فهم هذه الحقيقة بأى ثمن. ولكن موقف الفهم لا يكون أبداً بلا مسئولية أو بلا خطر، حتى وإن اقتصرنا على المجال الفنى. والسؤال الذى يطرح نفسه هو: إلى أى مدى ينبغي للقارى أن يحتفظ بواجب الضيافة تجاه النص (أو أى شيء مطروح للفهم)<sup>(٣٨)</sup> إلى أى مدى ينبغي أن نترك شيئاً يزعم عالمنا يفرض نفسه علينا؟ باختصار، كيف يمكن أن نلقى بالنص جانباً؟ كيف نقلت من ضغط كل من التفسير والمعنى؟ إن دلالة هذه الأسئلة تتجاوز بشكل كبير أفق فهم النصوص المنفردة. ونظراً لعدم وجود نظرية عن القيم فى الأدب تدرك بوصفها نسقا أو بشكل أدق بوصفها نظرية التقييم الأدبى، فلن نكون قادرين أبداً على حل هذه المضلات.

ثالثاً: من ذا الذى تقع عليه مسئولية الفهم؟ فى الجزء السابق لاحظنا أن مفهوم "المشاهد"، الذى يقترب جادامار بواسطة من موقف الذات، هو مفهوم إشكالى تماماً. فمن جانب، (ويدون الكلام عن الهوية الافتراضية لوظيفة اللاعب والمشهد)، ومع أطروحة جادامار للنظر إلى اللعبة (والى الفن بالتالى) بوصفها تمثيلاً ذاتياً، يصبح حضور المشاهد أمراً سطحياً. ومن جانب آخر، يلج جادامار برغم كل شيء على نشاط هذا المشاهد نفسه، وعلى مشاركته، التى بدونها لن يكون من الممكن افتراض صيغة الوجود الاتصالية الأساسية فى العمل الفنى.

ونحن بالفعل لانعرف الكثير عن هذا المشاهد، إذ يظل تعريفه بالسلب. أى أننا نفهم بسهولة الموقف الذى يريد هذا المشاهد تحاشيه: فالذات الديكارتية، التى هى أصل المعنى ومتمناه، لم تعد مقبولة عند جادامار. إنه ينبذ مثل هذا التناول للعمل الفنى بوصفه تناولاً يرتكز على الوعى الجمالى. ولو كان علينا أن نحدد مستوى للمفاهيم تظهر من خلاله الملامح العريضة للذات الجادامارية، فإنه بالضرورة سيكون مستوى أنثروبولوجيا. والذات لدى جادامار هى ممثل للنوع الإنسانى الذى تُعزى إليه القدرة على لعب لعبة الفن.

إذا كان الشاعر هو النموذج الأصلى للكائن الإنسانى<sup>(٣٩)</sup>، فسنكون جميعاً شعراء بدورنا، بحيث يؤدى هذا الاشتراك الجماعى فى الطبيعة الإنسانية إلى إزالة العقبات الأخيرة فى وجه فهم الأعمال الأدبية.

فى نهاية الأمر، وبكل وضوح، يظل التناول الهرمينوطيقى للأدب مأكلاً فى إطار النموذج الإرشادى للمعنى. وهذا يعنى أن نشاط الشخصيات (مؤلفين، قراء، نصوص، إلخ) الأدبية يدور فى فلك المفهوم الفاضل للمعنى. وبدون الدخول فى تفاصيل السؤال الكبير عن المعنى فى الأدب، سوف نفحص بعض عناصر هذه المشكلة فى مسيرة جادامار.

من أين يأتى معنى العمل؟ إنه لا يأتى من المؤلف ولا من مفسر العمل. على الأقل يبدو جادامار مستبعداً إمكانية أن تكون قصيدة هذين الشخصين هى المصدر الرئيسى للمعنى. فطبقاً له، هذه القصيدة هى التى تميز الاستخدام العادى للغة. ونحن نستعين - عند التواصل - بالكلمات كى نحقق الأهداف الاتصالية المتنوعة. ينبغي للكلام أن يحى لصالح الأشياء التى يراد إيصالها.

ويقارن جادامار هذه الشفافية في الاستخدام اليومي للغة بوظيفة النقود، التي ليست لها قيمة في ذاتها، وإنما هي مجرد ممثل لقيمة الأشياء.

في المقابل، يعزّو جادامار - تقريباً على طريقة ياكوبسن - للكلام استخداماً شعرياً تكون الاستعارة هي عملته الذهبية. "فقيمة العملة الذهبية قديماً كانت تساوي بالضبط قيمة الشيء الذي تمثله"<sup>(٣٦)</sup>. وهذا هو وضع الكلام الشعري والذي يجد "واقعه المطلق في مجرد النطق به". إن مفهوم التمثيل الذاتي والاستقلال اللذين لمحناهما في تحليل جادامار للعبة، هو نفس التحليل الذي نجده في أساس تصويره للأدب.

من البديهي أن جادامار لم يستطع العزوف عن فحص الوسيط المشترك لكل كلام: وهو اللغة. ورغم إضفاء جادامار للقيمة على الاستخدام الشعري للغة، بل وتقديسه له، فإن نقطة الانطلاق لفحوص جادامار هي الاستخدام العادي للغة. وهنا تكون استعارة النقود (أيًا كانت مادتها سواء كانت ورقاً أم ذهباً) ذات دلالة خصوصاً أيضاً. فالنقود بوصفها رمزاً للتبادل تحيلنا إلى مفهوم العلامة: "فالعناصر التي تبني اللغة على أساسها والتي تكتسب شكلاً في الإبداع الشعري هي علامات محضة"<sup>(٣٧)</sup>. في نسق جادامار تحيل العلامات دائماً إلى شيء آخر غيرها. هذا المستوى من الأشياء، ومن العناصر الإيجابية للدلالة، يوجد بشكل مستقل عن السطح الصوتي للعلامات. لقد ترتب على مفهوم العلامة - الذي كان موجوداً قبل سوسير - ضمان لوحدة ما لمعنى العمل، يمكننا من المشاركة في أفق التفسير، أي تكوين هوية هرمينوطيقية للعمل. ولكن جادامار ليس مناصراً لشبح المعنى الواحد، وهو ما بين عنه تأكيد المستمر على التعدد الصوتي في الأعمال الشعرية. إن الغموض الملزم للأدب يأتي، طبقاً لجادامار، من كون الكلام الشعري "يجد حقيقته المطلقة من واقعة النطق به". فمن شأن العمل الفني، والذي يتمثل في "وحدة الصورة الصوتية والدلالة الخاصة لكل كلمة"، أن يثير مآزق صعبة أمام الوجود الإنساني، وهو بذلك يضع الإنسان في حقيقة الوجود. وتنبع الكرامة الحقيقية للتعدد الصوتي الشعري من كونه مرتبطاً بالتعدد الذي يلزم الوجود الإنساني في شموله"<sup>(٣٨)</sup>.

ها نحن أولاء إزاء النقطة التي تكتمل عندها الدائرة. كل الموضوعات الكبرى في فلسفة جادامار تظهر في صور تحصيل الحاصل *truisme*. إن بداهة تعدد الوجود، والوجود الإنساني على وجه الخصوص، تزيد مسار فهم النصوص الأدبية وإنتاج المعنى المترتب عليه غموضاً. فإذا كانت وحدة الحقيقة التي نتعرف عليها في لعبة الفن دائماً هي هي، فإن اختلاف كل نص يضع في عمومية حقيقة الوجود.

## رابعا - الجانب الآخر من النموذج الإرشادي للمعنى:

### 1- بين الفلسفة والأدب:

من المحتمل أن تكون هناك أسباب عديدة أدت إلى أن يؤثر الإنتاج الفلسفي لجاك لريدا تأثيراً كبيراً على الأدب. وأحد هذه الأسباب بلاشك هو اختفاء الفصل بين الفلسفة والأدب، والذي نشعر به في الاتجاهين معاً. بالتأكيد لم يبدأ هذا المحو للحدود بين المجالين مع لريدا، ولكن نوافع هذا الانفتاح ونتائجه تتجلى بوضوح أكثر لديه. فلنترك للفلاسفة أمر تقييم النتائج الفلسفية لهذا الفصل، ولنكتفِ نحن بتسجيل النتائج الأدبية لهذه الحركة. ورغم أن غزو مجال الفلسفة بموضوعات "أدبية"، وبطريقة للكتابة "شعرية"، يبدو لأول وهلة أمراً ذا أهمية كبرى<sup>(٣٩)</sup>، فإن تطور نظرية الأدب بوصفها مجالاً خاصاً - بفضل الانعطاف اللغوي للفلسفة - قد فتح مجالاً تتراكم فيه الأفكار الجديدة للعلوم الإنسانية. وهكذا، فإن ما يسمى بالتفكيك هو حركة في آن فلسفية (مرتبطة أساساً باسم لريدا) وتقديرية (النقد الأدبي لدرسة يال *Yale*: بول دومان *Paul de Man*، هارتمان *Hartmann*، بلم *Bloom*، ميلر *Miller*)<sup>(٤٠)</sup>.

تستخدم قراءات لريدا للأعمال الأدبية في كتبه المبكرة (الكتابة والاختلاف، التناثر، في علم الكتابة (عن أرتو، باتاي، جينييه، مالارميه، روسو) قاعدة لبلورة نظرية التفكيك. وبالفعل، إن ما نسميه التفكيك في مجال الأدب ليس مسيرة أو منهجاً بالمعنى التقليدي، ولكنه أسلوب (*mode*) في الكتابة، أو نمط من الخطاب ينشط من خلال تفسير نصوص الآخرين. هذا التفسير لا يقتصر

على عملية فك شفرة المعنى (بل الأمر أبعد ما يكون عن ذلك) أو المعاني فحصب، ولكنه يستهدف أيضاً مستوى ما وراثى meta niveau ينهل كل من النص الخاضع للتحليل وخطاب الناقد شرعيتهما منه.

إن النقد الذى يوجهه هؤلاء المفكرون إلى المعنى مرتبط بطبيعته المؤقتة وبمحليته. إن هذا النقد يمكنه أن يحتج بفعالية على الأنظمة الشمولية فى الفكر (إضفاء الطابع الشمولى على المعنى عبر التفسير) ولكنه يفترضها بوصفها مسلمة؛ إنه يحتفظ بحالة دائمة من حرب الأنصار، ولا يمكن له أن يعرف نفسه إلا بوصفه طفيلياً<sup>(١٦)</sup> فهو يحتاج أكثر من أى شخص، لهذا النظام الشمولى.

## 2- مفهوم تفكيكى غير نقدى للعبة :

من أين وباسم ماذا يتحدث المفكك؟ لأنه إذا كان يزعم أنه يكتشف أخطاء الغير، ألا يسقط فى الحال فى خطاب مفهوم بالحقيقة، وبالتالي يصبح هو بدوره حائزاً للحقيقة؟ كيف يمكن لكل قول تفادى جدلية استمداده لشرعيته من ذاتة auto Legitimation أو هل من الممكن أن يظل خطاب المفكك خارج مجال صلاحيته الخاصة؟ للإجابة عن هذه الأسئلة المقلقة، يجب على المفكك أن يلجأ إلى أسطورة تضمن له - وحدها - شرعيته الخاصة .

غالباً ما تصاحب صورة الحرب والقتال خطاب التفكيك، بشكل يجعلها تمثل "حكاية لإضفاء الشرعية". إن المفكك فى حالة حرب دائم، تهدده سلطة التراث ولغة الميتافيزيقا وإستراتيجية الأنظمة الشمولية للمعنى. وبالطبع لا يستسلم مطلقاً، إنه يقاوم قوى سلبية، وبهذه الصورة يلجأ أيضاً إلى أسلحته الخاصة مثل مفهوم "اللعبة". يظل مصطلح "اللعبة"، على خلاف مصطلحات مستخدمة إلى حد الهوس مثل (كتابة، أثر، إرجاء، إلخ)، متمتعةً بوضع ثانوى نسبياً فى كتابات دريدا، هذا الطابع الثانوى بالتحديد هو الذى يسمح له بأن يعمل خلسة وفى موارد. على أى حال، يظل لفهوم اللعبة أخطاره على فكر دريدا. ولأن دريدا لا يوضح مفهومه للعبة انطلاقاً من تعريف له يعده جوهراً أو أصلاً، فإنه لا يسهل إلا أن يسترشد باستخدامات اللغة للمصطلح والتي تسكنها سلسلة من التعارضات الميتافيزيقية. هناك بعض إشارات لدريدا (وهي تتجاوز بالكاد حدود اللاهوت السلبى) لا تصمد إلا قليلاً إزاء تراث ثقيل من الأفكار الموروثة والجاهزة. فبينما يفكك بصورة بارعة مفهوم البنية والركز والعلامة، يتعامل مع اللعبة وكأنها مفهوم لا يسبب مشكلات، وكأنه بمعنى ما يوجد خارج اللغة الميتافيزيقية.

برغم عدم دقة التحديد التقليدى ورفضه، ينبع مفهوم اللعبة بوضوح من حكاية الشرعية التي أشرنا إليها للتو بصورة القتال. هكذا يحدد دريدا ملامح مسيرته بحسبانها "مغامرة لأن هذه الإستراتيجية ليست مجرد إستراتيجية بالمعنى الذى نقوله عن إستراتيجية توجه التكتيك انطلاقاً من هدف نهائى، أو من غاية أو بحسبانها موضوعاً للسيطرة والتحكم وإعادة امتلاك نهائية لحركة أو لمجال. إستراتيجية هى فى النهاية بلا غاية. يمكننا أن نسمى ذلك تكتيكاً أعمى، ونيتها متعيña، إذا كانت قيمة التعيين empirisme لاكتسب هى نفسها كل معناها من معارضتها للمسئولية الفلسفية. إذا كان هناك بعض التيه فى مسار تحديد الإرجاء، فإنه لا يتبع خط الخطاب الفلسفى - المنطقى أكثر مما يتبع خط نظيره وقرينه، وهو الخطاب الإمبريقي - المنطقى. إن مفهوم اللعبة يبقى فيما وراء هذا التعارض. إنه يعلن، على تخوم الفلسفة وفيما وراءها، وحدة الصدفة والضرورة فى حساب بلا نهاية"<sup>(١٧)</sup>.

هذه المصطلحات (صدفة، ضرورة، إستراتيجية) تحيلنا إلى خطاب الرياضيات، ولكن الطريقة التى يظهر بها مفهوم اللعبة فى كتابات دريدا لأظهر إلا قليلاً مما هو مشترك مع نظرية اللعبة فى حد ذاتها. فهناك تناول تأملى على طريقة شيلر ينزع عن اللعبة كل خصائصها، ويحتزل تعددها إلى تعميم مبهم، وضبابى. إن غاية اللعبة تكون مستوعدة على جميع المستويات، وتتغلغل اللعبة على نفسها ويتم تعريفها بأنها ما يكون بنويها فى بنية ما. ما هى ذى الكلمات المقاتية لـ "تحليل" دريدا: تبدو اللعبة فيه تجسيدا ورمزا لنمط جديد من المعرفة وشكل جديد للبنيوية. مقال دريدا فى البنية، العلامة واللعب فى خطاب العلوم الإنسانية<sup>(١٨)</sup>، (تجده ينطلق من تصور اللعبة على أنها وظيفة ضرورية لكل بنية). وهكذا، فاللعبة تتجدد بوصفها كلية مغلقة يعمل فيها بدائل لا نهائية داخل إطار محدود، (السابق 423 p). وبمصطلحات نظرية اللعبة، يمكن القول

إنه مع عدد محدود من القواعد لنفس اللعبة يمكن لنا أن نُولد عدداً لانهاياتها من الأشواط المتفرقة المختلفة. ولكن التشبيه ينتهى عند هذا الحد ثم ينزل التحليل إلى نقد المفهوم "البنوي" للبنية والعلامة.

بالفعل ينتقد دريدا، وله الحق في ذلك، الوضع الفارق لمركز البنية، وربما ينتقد أيضاً وهم وجود مدلول نهائي يكفل عودة اللعب إلى الدوال، وعُد هذه الدوال شريكة في لعبة محددة القواعد، ومكونة انطلاقاً من ثبات مؤسس ويقين باعث على الاطمئنان، يكون هو نفسه موجوداً خارج اللعبة (المرجع نفسه ص ٤١٠). ولكن لجوء دريدا إلى مفهوم اللعبة غير موفق، وجعل موقفه طوباوياً ومتناقضاً بل وأيضاً "ميتافيزيقياً".

إذا كان من الممكن تخيل عملية إرسال غير محدود للدوال<sup>(١٢)</sup> تعالج بنويّة البنية أو أداء أنظمة العلامات، فإن موضوع التصور الذى كان من شأنه أن يبرز هذه الخاصية يتحلل في غمار هذه العملية. إن اختفاء الثبات النسبي، والذي كان يمكن انطلاقاً منه أن تتكون حركة، يزيل بالفعل كل حدود بين الواقع واللعبة، ويلغى كل دخول إلى اللعبة. فإذا كنا أصلاً موجودين دائماً داخل اللعبة لا يمكننا أبداً أن نبدأ باللعب. اللعبة إذن بوصفها لعبة تصبح مستحيلة. يبقى أن نساءل عما إذا كانت اللعبة المدركة بهذه الصورة تستحق عنا أن نطلق عليها لعبة.

من جانب، لا يوجد شيء أقدم من تصور البنية العامة للوجود والحياة والعالم على أنها لعبة. والامتداد بحدود اللعبة إلى الوجود الكلى من شأنه أن يجعل التمييز بين اللعب وعدم اللعب أمراً غير مُجسّد. إن عملية وصف رؤية يحيل كل شيء فيها إلى كيان آخر دال، حيث لا شيء فيها موجود في حضوره البسيط أمام ذاته، هي نشاط أسطوري وكذلك ميتافيزيقى مثلها مثل أى عقيدة في الفلسفة الغربية.

من جانب آخر، ليس واضحاً ما إذا كنا في هذا الخطاب بصدد نموذج جديد كلي يمكنه أن يأتي بعد الكليات السابقة ويحل محل الأخير منها - وهو العلامة - أو إذا كان ينبغي أن نعدّ كل التصور الدريدى نفسه لعبة، أى اتجاهاً تفسيريًا منفرداً.

ونجد هذا الالتباس نفسه الذى يمس استخدام مفهوم اللعبة، في نهاية المقال، حيث يقدم دريدا مسلكين تفسيريين: "أحدهما يسعى إلى فك شفرة، أو يحلم بفك شفرة حقيقة أو أصل متحرر من اللعب ومن نظام العلامة، ويعيش كالنفي ضرورة التفسير". والثاني، هو "الإيجاب، الفرع للعب العالم، بلا حقيقة، دون أصل، الإيجاب المقدم إلى فعل التفسير". (السابق 427 p.)<sup>(١٣)</sup> هكذا تظهر اللعبة في آن بنية "الوجود - فى - العالم"، والشروط العامة للمعرفة وتقتصر سلوكاً يتيح إمكانية الخروج منها.

### 3 - قراءة (قارئ) لاعب!

فى مجال النقد الأدبي فى تلك الفترة، نرى تشابهات مذهشة مع هذا المفهوم الدريدى للعبة. ولأسيما العمل النقدي لرولان بارت، حيث يتمتع هذا المفهوم فيه بوضع متميز. وبالرغم من أن بارت لا ينتمى إلى الحركة التفكيكية، فقد طور خلال مسيرته إشكالية مشابهة جداً لإشكالياتهم<sup>(١٤)</sup>.

فى مقال له عام ١٩٧٥ (عن القراءة)<sup>(١٥)</sup>، يصرح بارت بأنه ليس لديه مذهب محدد فى القراءة، فى حين أنه قد رسم خلال مسيرته ملامح مذهب فى الكتابة (p.37, التل). ويبحث خلال مقاله عن الإمكانية والشروط المحتملة لتحليل منهجى (على طريقة علم اللغة وعلم السرد) للقراءة. وينطلق بارت رافضاً الإغراءات البنيوية، ليستفيد من "هذه الصعوبة فى وجود شروط مناسبة، يمكن أن يقام عليها تحليل متماسك للقراءة"، ويفترض أن عدم اللياقة المناسبة impertinence هذا هو أمر مرتبط جوهرياً بالقراءة [p.39]. هذا حل بارتى تماماً: تحويل العيب إلى ميزة، ويكون بدوره نقطة انطلاق لبحت جديد. هذا البحث الجديد يضعنا فى مجال الرغبة حيث يشرع بارت فى فحص القوى التى تشكل "ذاتيتنا". نجد إرهابات هذه النظرية فى القراءة فى كتاب S/Z،

(\*) نمود فى مقال دريدا إلى الترجمة العربية للدكتور جابر عصفور بمجلة فصول مجلد ١١، عدد ٤ شتاء ١٩٩٣.

وتستخدم النظرية بالفعل في الكتابات الخاصة بالفترة التي اهتم فيها بـ "النص" Texte<sup>(١٧)</sup>. أحد العناصر المهمة لهذه النظرية هو مفهوم اللعبة.

إن السؤال النظري الخاص بالقراءة يرتبط بعملية التقييم. و تتحدد ملامح نظام ثنائي حول التعارض القائم بين القابل للكتابة/ القابل للقراءة scriptible / lisible، وبين النص/ العمل Texte / Oeuvre. يتعلق الأمر بالتمييز بين نمطين من تنظيم الكتابة (ومقابلها نمطين في القراءة). أحدهما - وهو ما يهمنا الآن - القابل للكتابة، أي النص، يكون طويالاً، فلا يتحقق إلا جزئياً. مثل هذا النص المثالي هو بالفعل، متعدد المعاني بصورة جذرية لا يتشكل إلا انطلاقاً من قراءة لها القدر نفسه من الطوبوية وتتقضى المشاركة الفعالة من القارئ، مشاركة تنحو بدورها إلى الكتابة: "النص القابل للكتابة هو نحن في أثناء الكتابة" (S/Z p. 10).

قيم تتمثل هذه الفعالية في القراءة؟ وبمعنى آخر: كيف يمكن إعادة كتابة النص؟ يقارن بارت نشاط القارئ بنشاط اللاعب، وبالتالي يقارن القراءة باللعبة مرات كثيرة. ويلجأ هو أيضاً إلى التعددية الدلالية للمصطلح. بالإضافة إلى قوله إن "النص نفسه يلعب (مثله، مثل جهاز به لعبة)". اللاعب يلعب بمعنىين: "يلعب في النص (معنى متعلق باللعبة)، باحثاً عن ممارسة تعيد إنتاجه ولكن لكي لا تحتل هذه الممارسة إلى مجرد محاكاة سلبية داخلية (النص هو بالتحديد ما يقاوم هذا الاختزال). فإن القارئ يلعب النص"<sup>(١٨)</sup> بالمعنى الموسيقي للكلمة.

إن نظام القيم الذي يتجلى في هذا الاستخدام لمفهوم اللعبة يتبدد بعض الشيء عن التعارضات التقليدية. عند بارت، لم يعد اللعب يتعارض مع العمل، بل إنه يصبح مرادفاً للإنتاج نفسه. ففي داخل عملية الإنتاج/ الاستهلاك تحمل اللعبة كل القيم الإيجابية للنظام. فهي فعالة، حرة، مبتكرة، مباحة، وبالتالي تقترح اللعبة قراءة نشطة وحيوية، لذا فكل منتج وكل عمل ينتج عنها ليس له سوى أهمية ثانوية. يمثل هذه العملية، يحاول بارت - الذي يتبنى مثل دريدا نفس سرديّة إضفاء الشرعية - أن يدافع عن نفسه ضد قوى الأنظمة الشمولية للمعنى، ضد العلم والاعتقاد Dox. لو كانت هاتان القوتان تؤثران بمنظورهما على موضوع سابق التحديد، للزم اختراع موضوع جديد يصمد لهما: وهو ما يسميه بارت النص الذي لا يتشكل إلا ابتداءً من قراءة لأعبة. يحدد بارت قواعد هذه القراءة اللعبة بصورة تبدو وكأنها شعرية معيارية، لأن الشكل النحوي لمثل هذه القراءة يكون في زمن الأمر المستحيل: "ينبغي أيضاً قبول شكل أخير من التحرر: وهو قراءة النص وكأنه قد سبقت قراءته (p. 19). أو "ينبغي أن تكون القراءة هي الأخرى متعددة" (p. 20). كل هذه التوصيات تصف أرضاً للعب يحكمها غياب الزمان وإمكانية الرجعة. ولكي نصل إلى هذه المرحلة في القراءة يشدد بارت على أهمية إعادة القراءة. إذ بفضل إعادة القراءة يفقد النص خطيئته الزمنية (والتي تعود إلى إلزام السرد) والمنطقية: "إنها تسحب خارج الزمان الداخلي (هذا يحدث قبل أو بعد ذلك) وتجد زماناً أسطورياً (بلا قبل ولا بعد)". (S/Z, p. 20). في هذا الزمن الأسطوري لا يوجد بداية ولا نهاية، "النص القابل للكتابة هو حاضر أبدي". (S/Z p.10).

يسير مسار القراءة في شبكة لها ألف مدخل، يمكن للقارئ أن يربط فيها بين الكثير من الدوال، ويمكنه أن يبتكر أنواعاً جديدة من العلاقات بين عناصر للنص كانت ممنوعة حتى هذه اللحظة بسبب منطق القراءة الأولى، وبسبب قانون الخطية السردية.

ونحن نجد هنا نوعاً من الإجابة عن مشكلة دائرة الفهم التي طرحها الهرمينوطيقا. بما أن النص هو دائماً قد سبق قراءته، وأن كل قراءة هي إعادة قراءة، بمعنى أن القارئ يعرف سلفاً النص كله، فإن الدائرة الهرمينوطيقية الشهيرة (الأجزاء ليست قابلة للفهم إلا بمعرفه معنى الكل، ولكن معنى الكل لا يمكن الولوج إليه إلا عبر معنى الأجزاء) تكون قد انتفتت. الأمر هنا يتعلق بشكل آخر من المعرفة لم يعد يستهدف كلية المعنى، ولم يعد موجوداً في النظام الخطابي (المرتبط بالزمينية). هذا الشكل من المعرفة يكون أساساً على مستوى الرؤية: من فوط (إعادة) القراءة ننجح في رؤية النص داخل جدول للمعاني.

وبرغم ذلك ينبغي أن نضيف أن الأمر لا يتعلق هنا بوصف لوقائع (لا على مستوى الإدراك، ولا على المستوى السيكلوجي) ولكننا أمام نوع من التوصية، أي في إطار النظام الأخلاقي. إن بارت بنظرته في القراءة يرسم ملامح أخلاق جديدة للتفسير تستند إلى لذة النص.



#### 4 - تفسير وتقييم وتأكيـد :

إن لذة النص دائماً متعددة، وهو ما يجعل المهمة النقدية، بالغة الصعوبة. إن من يريد أن يثبت أن لذة الآخر "زائفة" ينفذ بسهولة المصادقية عن نفسه. القراءة لا تتضمن أخطاء بالقياس إلى قراءة كلية، موضوعية: إنها ببساطة تبحث عن لذتها في مكان آخر. برغم سطحية هذا الرأي القديم والشائع (اعتقاد doxa: "الأذواق والألوان لاتناقض") فإنه لا يحيلنا بالضرورة إلى نفى مسألة التقييم، وكذلك إلى استبعاد التنظير من مجال الأدب والفن. ولكن فقط يكون معيار جودة التفسيرات المختلفة متمثلاً في استخدام أنظمة القيم وشبكات المعنى: ولكن ليس في فك شفرة حقيقة النص ولا في تجميع كلية المعنى. "ليس هناك من دليل على جودة قراءة ما سوى منهجيتها وتحمل مشقتها" (SZ, p.16).

ينبغي أن يكون واضحاً أن مهمة التفسير تتعدّل هنا بشكل جذري. ففي المنظور التقليدي (أي المعيارى) يكون الناقد (المؤول) عاجزاً بشكل ما أمام المعنى وقيمة النص. هذان الكيانان موجودان دائماً وينحصر إذن دور الناقد في مجرد العثور عليهما. إن عمله يشبه عمل الباحث عن الذهب الذى يختار من بين المعادن المتنوعة تلك التى لها قيمة محددة سلفاً. برغم ذلك، يبين هذا التشبيه حدود مثل هذا التصور عن القيم. فأنظمة القيم لاتكون أبداً طبيعية (فى الطبيعة قيمة الذهب لاتقل ولا تزيـد عن أى معدن آخر)، ولكن هناك دائماً جماعة تعطى قيماً للأشياء. هكذا يكون التأويل مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بعملية للتقييم.

من الممكن إذن أن نضع مهمة الناقد (المؤول) فى مسار يتحدد فيه الأدب بوصفه قيمة. إن التخلي عن الشعرية المعيارية لا يؤدى بالضرورة إلى تبنى موقف نسبي يلح على عدم إمكانية إخضاع وجهات النظر المختلفة لمقياس واحد، ويرفض التفكير انطلاقاً من تعدد أحكام الذوق. وبالفعل لا يكون الذوق سابقاً (لا فى الزمان ولا فى المكان المنطقى) على الحكم الذى يشكله. إن صياغة حكم تعنى صياغة قيمة يمكن لها أن تكون مصدرًا لذاتيتنا، أو يمكن لها أن تولد هوية جماعة ما. إن مبدأ الكشف heuristique الخاص بلذة النص لا يمكن له أن يحال إلى الذاتية الزائفة التى تتمثل فى "ما يعجبني"، بما أن هدف هذا العمل (اللعـب) الأدبى يتمثل بالضبط فى بلورة هذه الذاتية.

هكذا يصبح التفسير حقلاً لإنتاج القيم والمعانى. فى لذة النص لم نعد نبحث عن أساس التمييز بين الأدب الجيد والأدب الرئى (لماذا وباسم ماذا نبحث؟)، ولم نعد نبحث عن الأساسى العميق لأحكامنا الجمالية وكأنها موضوعية مستقلة عنا: "لذة النص". لاتبحث عن عذر ولا تبرير. لاتنفى أبداً أى شىء: "سأحول نظرتى وسيكون هذا من الآن فصاعداً نوع النفى الوحيد الذى أقوم به". (plt.p.9). هذا التأكيد النيـشوى لرغباتنا الخاصة يجعلنا نشارك فى الحركات الاجتماعية الكبرى لخلق القيم والمعانى. إن المشاركة الفعالة فى خلق العالم تمر عبر خلق عالـمنا الخاص، عبر بلورة نظام فردى للقيم من خلال ترك أنفسنا لهداية مبدأ الكشف الخاص بلذة النص: لقد أصبح من غير المجدى الزعم بأن الناقد أى المؤول هو بطل الحقيقة. ينبغي أن نقبل أن هناك دائماً دوافع تدفعنا فى أبحاثنا. نحن نتناول الأعمال عبر عمق ثقافتنا erudition.

من البديهي أن هذا الموقف لا يمكن أن يتوافق مع الحوار بالمعنى الدقيق. عندما نترك أنفسنا للذة النص وحدها، لن نتمكن من العثور على القاعدة المشتركة، والتى توجد بشكل موضوعى ومستقل، والتى يقوم عليها الحوار. وبرغم ذلك، فإن هذا لايعنى أن لذات النص ستكون بالضرورة منفصلة. أعمال التقييم تنتمى إلى الفرد وإلى المجموع فى آن. من المشروع إذن دراسة مسارات التقاء قوى التقييم الفردية، وآثار التضخيم والإلغاء والمواجهة فى المجال المشترك المسمى الأدب. والأدب من هذا المنظور يظل قادراً على أن يعزوا إلى نفسه دوراً فى تشكيل ثقافة أو جماعة. وبرغم ذلك تقتضى هذه العملية تعاوناً نشطاً من جميع المشاركين: إذ إن الأدب هو دائماً مشروع معد للإنجاز. حتى لو كانت هذه الأطروحات لاتستنتج مباشرة وبوضوح من كتابات بارت، فإن تناول بارت للأدب والكتابة - من خلال ممارسته الخاصة بوصفه ناقدًا - يدلنا على بعض الدروب فى فحـص دور الأدب فى حياتنا فى نهاية القرن العشرين.

(١) Roy Harris: *How to play games with words. Language, sense and* انظر  
Routledge and Kegan Paul, 1988, Preface xi

(2) Roland Barthes: "Introduction à l'analyse structurale des récits," In  
Communications 8; (1966) pp. 7-8.

(3) Gilles Deleuze, Felix Guattari : *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, 1991. p. 22.

(٤) بلاشك كون ديولوز وجاتاري "مفهومهما" لكى يميزا المهمة الفلسفية عن غيرها من العمليات العقلية فى  
المنطق، والمعلوم والفن. وهذا لا يمتنعنا أن نستعير مسيرتهما، وأن نشدد على إدراك المفاهيم داخل الإشكاليات  
التي تنشأ فى غمارها.

(٥) يعيب كايوا على هوبزنا أنه قد نسي ألعاب الحظ، وينتقد إيرمان كايوا لأنه يصوغ معايير من وجهة نظر  
وظيفية، وينتقد بيكار كلا الاثنين الأولين لإهمالهما الجوانب الفردية النفسية للألعاب...إلخ.

(٦) ينبغى أن يكون بينهما شىء مشترك وإلا لما كانت تسمى "ألعاب" (Investigations, § 66).

(7) Ludwig Wittgenstein : *Tractatus logico-philosophicus* suivi d'*Investigations philosophiques*, trad. par Pierre Klossowski, Paris, Gallimard, 1961; § 66.

(٨) على سبيل المثال، ليهليق بنا أن نعيب نظرية الألعاب التي تميل (فى بحثها عن إستراتيجية قصوى) إلى  
إلغاء عدم يقينية اللعبة، والتي هي ملمح جوهري فى كل تحليل ظاهرياتي للألعاب.

(٩) انظر : R. Caillois : *Art poétique*, Paris, Gallimard 1959, et M. Beaujour : *The game of poetics*,  
game of poetics,  
In.: *Game, Play, Literature* Beacon Press, Boston, 1971 Edited by  
Jacques Ehrmann

Michel Picard : *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986 (١٠) انظر :

(١١) بعض الأمثلة المشهورة: دفاع لوجان نابوكوف، ولعبة لآلى الزواج لهرمان هسه، وبانصيب بابل  
لبورخيس، والمقامر لدستوفسكى، إلخ.

(١٢) هذا الاهتمام قد أوقف ، على وجه الدقة، فى نهاية القرن الماضى من خلال أعمال نيتشه.

(13) Friedrich Schiller : *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier  
1992. (édition bilingue, trad. par Robert Leroux).

فى باقى النص يشار إليه بحرف L مع رقم الصفحة بين قوسين .

(١٤) الأكثر أهمية من بينها هي بلاشك التالية: "هذا التعبير مبرر تماماً فى استخدام اللغة التي من عاداتها أن  
تصف بهذه الكلمة ما ليس صدفة ولا ذاتى ولا موضوعى وليس إجباراً خارجياً أو داخلياً (L.p. 217) .

(15) Roger Caillois : *Les jeux et les hommes* (Le masque et le vertige Gallimard,  
Paris, 1967, Collection Folio/Essais

فى باقى النص يشار إليه بالحروف JH ، ثم رقم الصفحة بين قوسين .

(١٦) من جهة أخرى، ننسى فى الغالب أن النزعة الأميريقية نفسها، حتى فى لجوئها إلى الواقع المعنى الذى  
لا ينكر، تقوم على افتراضات لا يمكن التحقق منها عينياً.

(17) Johan Huizinga : *Homo ludens - Essai sur la fonction sociale du jeu* trad. C.  
Sérésia Paris, Gallimard, "Les Essais", 1951, réed. 1976,.

(18) *ibid*, p.35.

(١٩) تعبير كايوا ملئ بالإيحاء (أعراف تعلق القوانين العادية ) .....

(٢٠) لا يستطيع اللاعب بداهة أن يخترع قواعد لا يتضمنها الواقع ، و من جانب آخر يصاحب اللعبة وعى بأن  
السلوك الحادث ليس إلا تمهلاً، مجرد محاكاة ( J.H.p.4 ).

(٢١) ويميز من بينها أربعة : الطموح فى النصر بفضل الجدارة فى منافسة منظمة (agôn)، استقالة الإرادة  
لمصلحة انتظار قلق وسلبى لنتيجة الحظ (alea)، لذة تعص شخصية غريبة (mimicry)، وفى  
النهاية استكمال الدوخة (ilinx) (J.H.p.102).

(22) Hans-Georg Gadamer : *Vérité et méthode* (Les grandes lignes d'une  
herméneutique philosophique, (édition intégrale, revue et complétée par Pierre  
Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1996; *L'actualité du beau*,  
trad. Elfie Poulain, Paris, Alinéa, 1993.

Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, Paris, Seuil, 1996; *L'actualité du beau*, trad. Elfie Poulain, Paris, Alinéa, 1993.

ويعد ذلك في النص، سوف أحيل إلى هذين الكتابين مع الاختصار VM، AB وأرقام الصفحات بين قوسين .

(٢٣) حول حضور البنيات السردية في الأنواع العلمية

Roland Barthes : *§/Z*, Seuil, Paris, 1970, "Points, Littérature", p. 24

A.J. Greimas et E. Landowski : *Les parcours du savoir*, pp. 9-27. In: *Introduction à l'analyse du discours en sciences sociales*, (, mêmes auteurs)

Hachette, 1979.

(٢٤) "عرض الأسس الأنثروبولوجية (لعبة، رمز، عيّد) التي تقوم عليها ظاهرة الفن، لأنه انطلاقاً منها يجدر بنا أن نقوم ببلورة شرعية جديدة له". (AB, P. 44) أو "تشكل اللعبة وظيفة أساسية للحياة البشرية لدرجة أن الثقافة الإنسانية لا يمكن تصورهما بدون عنصر اللعب".

(٢٥) انظر أيضاً : "جوهر اللعب ينعكس في سلوك اللاعب: أن تلعب معناها دائماً". أن يُلعب عليك." و"الفاعل الحقيقي ليس اللاعب ولكن اللعبة نفسها" (VM P.124).

(٢٦) انظر أيضاً: "..... نحن نتحدث عن لعبة الضوء، ولعبة الموجات، عن لعبة قطعة في مجموعة على دوار، عن لعبة التنسيق بين الأعضاء، لعبة القوى، لعب الهاموش Moucheron، دون أن ننسى اللعب بالكلمات. كل هذه الاستخدامات تتضمن فكرة الذهاب والإياب (الصد والرد) في حركة لا ترتبط بأى هدف تجد لنفسها فيه نهاية". (VM, P. 21).

(٢٧) الترجمات الفرنسية الكثيرة لهذا المصطلح تختار مصطلحات بالغة الاختلاف. فمترجم الطبعة الأولى من النهج والحقيقة (١٩٧٦) يقترح كلمة شكل "figure"، ومترجم الطبعة الثانية (١٩٩٦) يفضل كلمة عمل "Oeuvre"، في حين أن في ترجمة "آنية الجميل" تحترم تعارض مصطلحين عند جادامار هما Werk و Gebilde، بحيث تحتفظ بكلمة Oeuvre لكلمة Werk وتستخدم تشكيلاً أو تكويناً لكلمة Gebilde.

(٢٨) ينبغي أن يكون واضحاً أن مثل هذا النموذج الأنطولوجي للعالم لا يمسوّغ ضرورة الفن فقط ولكن ضرورة الهرمينوطيقاً أيضاً.

(٢٩) ليس مصادفة أن جادامار اختار مصطلح أفلاطون. إن وصف صيغة وجود العمل تظهر كثيراً من التشابهات مع العقيدة الأفلاطونية عن المعرفة، لدرجة أن نتائجها النظرية تؤثر بصورة كبيرة على فكرة مسار الفهم في نظام جادامار.

(30) Du cercle de la compréhension, p. 80, In : *La philosophie herméneutique*, pp. 73-83 .

(31) cf. la notion d'"anticipation de la perfection" dans *Du cercle de la compréhension*, p. 79.

(٣٢) الجذور التاريخية للهرمينوطيقا تؤثر بشكل كبير على فكرة الفن عند جادامار. وبالفعل في أعماله نجد أنفسنا بصدد عملية إضفاء الطابع النصي على العالم حيث يصبح الأدب (ولاسيما الطبيعة اللغوية) نموذجاً لكل فن. وبصورة متوازنة، تتنامى أهمية القراءة وفك شفرة النص بوصفه نشاطاً للمتلقي يتنامى. ولهذا السبب هناك صعوبة في ربط مسار الفهم المتقدم سلفاً بمجال الفن التشكيلي أو الموسيقي.

(٣٣) التوتر القائم بين قطبي الدلالة لمصطلح "الفهم" يفتح على الأقل دريين للهرمينوطيقا: الأول ينبع من معنى "تكوين فكرة عن أسباب، ودوافع شيء ما"، وسيكون هو درب شلايرماخر إلى جانب مفهوم "التجلي الحى" manifestation vitale. هذا المشروع قد انتقل بشكل ما إلى التفسيرات النفسية والاجتماعية للنصوص الفنية. الدرب الآخر الذي يسمى "الهرمينوطيقا الفلسفية" ينطلق من عبارة "الإمساك بمعنى شيء ما".

(34) Les poètes se taisent-ils?, In : *L'actualité du beau*, Paris, Alinéa, 1993, p. 170.

(٣٥) المرجع السابق P. 165 وفي *Création poétique et interprétation*، وفي *L'actualité*, P. 96 ومن جهة أخرى يمسو جادامار بطريق الخطأ هذه الاستعارة إلى بول فاليري، في حين أنها تأتي من ستيفان مالارميه.

(36) *Création Poétique et interprétation* P. 99.

(٣٧) المرجع السابق P. 99 , P. 103 .

(٣٨) بعضاً من أخطار مثل هذا المشروع قد أبرزها هنري ميشونيك Henri Meschonnic في كتابه: *Le signe et le poème*, (Paris, Gallimard, 1975)، بتحليله للكتابة الدريدية واليهودية الذي يبين أن عملية إضفاء الشعرية التي تخضع لها "البرامج" النظرية يمكن أن تؤدي إلى الشمر الرديئ (و المرجع السابق P. 423).

(٣٩) حظي التفكير منذ مولده، بنجاح هائل في الولايات المتحدة لدرجة أنه أصبح في الحال مؤسسياً، لقد دخل إلى الجامعات وإلى صفحات كتب مداخل النظرية الأدبية. الكتاب الشهير الذي نشر فيه هؤلاء النقد الخمسة سوياً مقالاتهم يسمى:

*Déconstruction & Criticism* (New York, Continuum 1979).

(40) Miller, H The critic as host (in : *Déconstruction et Criticism*)

يعالج مقال ميللر

هذا الاتهام

بصورة تفصيلية .

(41) Jacques Derrida : "La différance", In.: *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p.7

(42) Jacques Derrida : *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines*, In.: *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, Collection Points Essais pp. 409-428.

(٤٣) من جهة أخرى، يستند دريدا على المفهوم التقليدي للعلامة "شيء ما (حاضر) يحل محل أو يمثل شيئاً آخر (غائب)"، وعلى تناول سوسير للعلامة "مجموع لا ينفصل لدالٍ ومدلول، يدمج في نظام من التعارضات علامات أخرى". التوتر القائم بين هذين التناولين ليس بالضرورة قابلاً للتوفيق. انظر على سبيل المثال: اللعب هو تمزيق الحضور وحضور عنصر هو، دائماً، إشارة دالة استبدالية منقوشة في نظام الاختلافات وحركة سلسلة اللعب، دائماً، تفاعل الغياب والحضور، ولكن بشرط أن يتم إدراكهما إدراكاً جذرياً، إذ يجب التفكير في اللعب قبل التفكير في بديل الحضور والغياب، ويجب إدراك الوجود بوصفه حضوراً أو غياباً يبدأ بإمكان اللعب وليس العكس. المرجع السابق P. 456.

(٤٤) من وجهة نظر فسيولوجية يمكن بلاشك أن نبين تأثير بنية العلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية الذي ألقى في ندوة بوسطن (التي شارك فيها بارت أيضاً). على أي حال لا يمكن إنكار بعض المواقف المشتركة لهذين الكاتبين .

(45) In : *Le bruissement de la langue*, Seuil, coll. "Points, Essais", 1984. pp. 37-48. Paris,

(46) S/Z, Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 1970; *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. "Points Essais", 1973; 'De l'oeuvre au texte, In : *Le bruissement de la langue*, pp. 71-80.

(47) De l'oeuvre au texte, p. 78.

## محكمة سقراط

أ. ف. ستون I. F. Stone

ترجمة: نسيم مجلى

سقراط وهومر\*

فى حين اختار زينوفون قورش العظيم حاكمًا مثاليًا، عاد سقراط عدة قرون إلى الوراء من أجل ملكه المثالي، فاستدعى ذكرى أجاممنون الأسطورية باعتباره النموذج الأصلي للحاكم.

وهومر، باعتباره إنجيل الإغريق، كان يمكن الاستشهاد به فى أى مناقشة من جانب الطرفين المتناظرين، وذلك بسبب ثرائه فى الازدواجية والتناقضات. وهذا يصدق على المناظرة الدائرة حول المجتمع البشرى: هل هو قطع يعتمد على راع لحمايته، أم أنه مدينة حرة يحكمها مواطنوها على أفضل وجه؟

إن هومر يطلق على أجاممنون اسم "راعى الجموع" أو "راعى الشعب"، لكن هذه مجاملة شكلية مهذبة، لا يجب أن تؤخذ بقيمتها الظاهرية، بل بما يشهد به سلوكه الفعلى وعلاقاته المضطربة مع قرائه. فهو يؤكد فى إحدى الفقرات، كما سنرى، على حق الملوك الإلهى، لكن الإلياذة يمكن قراءتها على أنها درس موضوعى للأخطار المترتبة على الاعتماد على حكم ملك مطلق الإرادة. أما المدينة الحرة "Polis"، فهي نتاج عصور متأخرة. وقد ظهرت الكلمة فى "الإلياذة" لكن ليس بمعناها الأساسى الذى أخذته فيما بعد والذى يعنى أن يحكم المجتمع نفسه. إن معناها الأساسى فى هومر يقتصر على مجرد مقر إقامة محصن. وقد استخدم اللفظ فى وصف طروادة، لكن سكانها أطلق عليهم لفظ مواطنين فى "الإلياذة"<sup>(١)</sup> Politai in the Iliad، برغم أنه كان يحكمها الملك بريام وزوجته الملكة هيكوبا Hecuba. ومن المحتمل أن كلمة Politai كانت تدل حينذاك على سكان المدينة بدلا من كلمة Citizens بمعناها الأحدث أى مواطنين.

عموما فإن القصة الهومرية لاتلائم المثل الأعلى للحكم عند سقراط، ألا وهو "الشخص الذى يعرف"، حيث يكون للحاكم الأمر وعلى المحكومين الطاعة. فأجاممنون كان رئيس هيئة أركان القوات المتحدة للإغريق، لكنه كان أبعد مايكون عن الحاكم المطلق. كما أن قيادة أجاممنون لا تعد قصة ناجحة. لقد بدأت "الإلياذة" فى السنة التاسعة للحرب ضد طروادة، وكان الإغريق على وشك أن يهيموا باقتحام المدينة. والذى كان فى وسعهم أن يظهره، نتيجة جهودهم المحمومة ونضالهم الطويل، هو الغنائم التى سلبوها من المدن الصغيرة المحيطة بها. وعند نهاية "الإلياذة"، لم تكن طروادة قد فتحت بعد وبرغم أن بطلها هيكتور قد تم ذبحه.

ربما يكون أجاممنون "محاربًا شجاعًا" - وهى عبارة أخرى صاغها هومر وأحب سقراط الاستشهاد بها - لكنه بصفته قائدا عاما لم يكن عبقريًا. بل إنه يبدو نموذجًا أول للقادة الذين يتصفون بالعناد فيواصلون الهجوم على الجبهة الأمامية بعد أن ثبت عدم جدوى الهجوم بوقت طويل، فى ذلك شأن كثيرين من القادة الذين تجمدوا فى خنادق الحرب العالمية الأولى الغارقة فى الدماء. لم تسقط طروادة إلا فى وقت متأخر فى ملحمة "الأوديسة"، حينئذ فقط، نتيجة خدعة الحصان الخشبي الماكرا، الذى اخترقها بحواط وهمية وحقق ما عجزت القوة عن تحقيقه. لكن هذا كان انتصار أوديسيوس المخادع، وليس انتصار أجاممنون العنيد والذى يفتقر إلى الخيال.

إن أجاممنون لم يكن هو الملك المطلق الإرادة الذى مجده السقراطيون، ورسوموا له صورة مثالية. فالحشود الإغريقية أمام طروادة تجلت فيها الملامح الأولى لنظام الحكم فى المدينة الحرة Polis، التى تشترك فيها نظم الحكم البرلمانية والرئاسية الحديثة، إذ كان أجاممنون هو الضابط الأمر Presiding officer. وكان يتلقى المشورة من مجلس شيوخ يتكون من ملاك الأراضي الأريستوقراطيين ومن المحاربين. فالإلياذة لا تقدم لنا ملكية مطلقة، بل تصور لنا حكومة ذات ثلاثة فروع: مجلس تنفيذى، ومجلس الشيوخ و"مجلس عموم". ولكن سلطة المجلس كانت غائمة وغير محددة عند هومر.

حتى مجلس الشيوخ كان يتحتم عليه أن يتحدث بأسلوب رقيق لين مع أجاممنون. لكن راعى الشعب لا يستطيع أن يتجاهل رغبات القطيع Flock الذى يرهاه. لم يكن هو لويس الرابع عشر، ولم يكن هو الدولة. لم يكن بإمكانه أن يصدر أوامره ويضمن أنها ستطاع. إن عبارة "راعى الشعب" وكلمة هومر التى تترجم عادة إلى كلمة "ملك" كلاهما خادع. إن كلمة باسيلوس Basileus - أو أناكس Anax أحياناً - فى هومر، والتى ترجمت على أنها "ملك" كانت لاتزال بعيدة جداً عن هذا، ولا تحمل التفضيح الواضح فى كلمة ملك كما نعرفها الآن فى الدولة القومية الحديثة (Modern Nation - State). فقد كان كل مالك من ملاك الأراضي الكبار يلقب بكلمة "باسيلوس" أو "ملك".

فالقارئ غير الحذر لمذكرات زينوفون المسماة Memorabilia معرض لأن يقع فى الاعتقاد بأن عبارة "راعى الشعب" قد احتفظ بها هو لتوجيه مديح خاص لأجاممنون. والواقع أن هومر أطلق هذه العبارة على أى ملك وأى رئيس.

ونحن حين نقابل هذا اللفظ لأول وهلة فى الإلياذة، نجد أنه أطلق على شخص غامض اسمه Druas الذى يضعه قاموس المصطلحات الهومرية Cunliffe's Homeric Lexicon بين "العديد من صغار الأبطال"<sup>(١)</sup> الذين يخاطبون هكذا.

فأجاممنون فقط كان هو الملك الأول، كان هو فقط "الراعى" الأول لجموع الإغريق. كذلك أخيل، وأوديسيوس، وهيكتر كانوا بين المحاربين البارزين الذين يسمون "رعاة الشعب".

الاستعارة - لاشك - تعطى إحياءات بالعطف والإحسان، لكن الإلياذة تلقي من الضوء، ما يتم عن التحكم والبراعة بسبب الكيفية التى سار عليها أجاممنون فى أداء واجباته راعياً للجمهير. إذ تفتتح الإلياذة بالحديث عن إحدى خيانات أجاممنون للثقة، ثم تدور حول محور خيانة ثانية. عندما يرتفع الستار، تقدم "الإلياذة" أجاممنون شخصاً عنيداً طائشاً يفتقر إلى الحكمة<sup>(٢)</sup> فى تجاهله إرادة المحاربين المتحدين<sup>(٣)</sup>. ثم فى إهانته لأحد كهنة أبوللو، إله الشفاء والطاعون.

جاء الكاهن لإنقاذ ابنته التى أسرها الإغريق. والكاهن ليس من عامة الصارعين أو المتوسلين، فقد جاء ومعه فدية ثمينة. وهو يحمل شارات وظيفته القدسة بوصفه كاهناً من كهنة أبوللو، وكان يصلى من أجل نجاحهم ضد طروادة إذا أعادوا إليه طفله.

يروى لنا هومر أن المحاربين عقدوا اجتماعاً لسماع ضراعة هذا الأب، "وأعطوا موافقتهم" على اقتراحه، إلا أجاممنون - الذى أعطيت له الأسيرة - فإنه انشق ورفض القرار، وبهذا الانشق بدأت كل المتاعب التى روتها "الإلياذة". لقد فتن أجاممنون بأسيرته، وبلغت به الحماقة حداً جعله يمان صراحة أنه يفضلها على مليكته، كليتمسترا، التى لم يكن غريباً أن تقتله عند عودته. فهو لم يرفض الفدية المعروضة عليه فقط، بل إنه أذل الشيخ المجز وأهانته. وأغضب الإله أبوللو، بهذه الإهانة التى لحقت بكاهنه، فأرسل الطاعون على معسكره، وسرعان ما عجز المعسكر بمحارق الجثث المشتعلة.

ونحصل حينئذ على أول لمحة عن السلطة الملكية فى عصر هومر. إذ يقوم أخيل بالدعوة إلى اجتماع دون الحصول على إذن من الملك، أى أجاممنون. وبعد جدل مثير يقرر المجلس إرغام أجاممنون ليتخلى عن الفتاة الأسيرة وإعادتها إلى أبيها، مع تقديم تضحية إرضاء للإله أبوللو. يرفع الطاعون عنهم، ويفرض على الملك الخضوع والخنوع. لقد أنقذ الجمهور نفسه بفرض سلطتهم على راعيهم. وأثبت هذا الجمهور أنه لم يكن مجرد قطيع، بل كان لديه فعلاً جرئومة المدينة الحرة.

لكن أجاممنون لم يتعلم الدرس. إذ قام بعملية انتقام وتعويض، ففجر كارثة جديدة، بالقبض على فتاة أخيل المحبوبة. ونتيجة لهذا، قاطعه أخيل بعد أن ظهر بمظهر مخجل لا يلقى بالملك. ودفع الغضب أخيل إلى ترك المعركة، ليس فقط، بل وكذلك وإلى التحول إلى الخيانة بغل كبريائه المجروح. فأسرع إلى أمه، حورية البحر ثيتيس Thetis، وتوسل إليها أن تقنع زيوس بأن ينقذ لأخيل وأن يتدخل فى الحرب إلى جانب طروادة ضد أجاممنون والإغريق. ويستجيب

زيوس، فيرسل لأجاسيون حلماً زائفاً، يبشره بنصر قريب، ومن ثم يدفعه للقيام بهجوم طائش على الجبهة الأمامية لطروادة فيتعرض إلى سلسلة من الهزائم الفادحة.

وهكذا، يمكن لنا أن نستشهد بالإلياذة ضد المثل الأعلى السقراطي للملكية، ويصعب علينا أن نصدق أنه لم يكن بين الأثينيين الذين يتصفون بحدة الذكاء، المغرورين في هومر، منذ أيام الدراسة، من واجه سقراط بهذه الأضواء الجانيبة الخادعة عن "رعاة الشعب".

لو أن أحداً من الديمقراطيين الأثينيين ترك "الإلياذة"، والتفت إلى "الأوديسة"، فسوف يمكنه أن يجد حجة هومرية أخرى ضد النموذج السقراطي الخاص بالملكبة المثالية. يظهر هذا في المقابلة بين أوديسيوس والسيكلوس. هناك يرسم هومر الفرق بين الرجل المتمدين وبين آخر غير متمدين. وفي هذا نرى أنه في الوقت الذي لم يكن قد بلغ فيه مجتمع هومر مرحلة المدينة الحرة، فإنه كان بالفعل شيئاً آخر غير القطيع.

فنحن نلتقي في الكتاب التاسع من "الأوديسة" بالسيكلوس، ونرى أوديسيوس ورجاله في طريقهم الطويل والمضني عائدین إلى الوطن بعد حربهم الطويلة في طروادة، فيأمر أوديسيوس اليقظ رجاله بالتوقف فوق جزيرة صغيرة بالقرب منهم، بينما يقوم هو وقلة من رجاله الموثوق بهم بالتجسس على أرض الجزيرة. وفي أثناء عملية الاستطلاع هذه يقدم لنا هومر درساً مهماً أساسياً في الاجتماع وعلوم السياسة، إذ يطلعنا على ما كان يُعدّ في أيامه من علامات التحضر Civilization.

فأوديسيوس يخشى أن يلتقي بمخلوق ذي قوة عظيمة، أي "إنسان همجي لا يعرف شيئاً عن العدالة والقانون"<sup>(١)</sup>، وهي العناصر الأولية التي تميز شخصية الإنسان المتحضر. إن نظرة واحدة على النص اليوناني لكيفية بأن تزودنا بفهم كامل لهذه المعاني. فالكلمتان اللتان ترجمتا إلى كلمتي "العدالة والقانون" هما "dikas" و"Themestas"، وهاتان اللفظتان هما صيغتا الجمع لكلمتي "dikas" و"Themest". في صيغة المفرد، فهما لفظتان مجردتان: الأولى تشير إلى التقليد والقانون، أو العدالة بينما تدل الأخيرة على ما هو لائق أو صحيح بحكم التقاليد، أو السوابق. أما صيغتا الجمع فلأنهما تصفان الطرق المستخدمة لتسوية الخلافات في مجتمع منظم. والترجمة الأكثر دقة تعني القضايا والأحكام "Lawsuits and adjudications". فالإنسان غير المتحضر لا يألّف هذه الإجراءات. وما وجده أوديسيوس في بلاد السيكلوس قد أكد مخاوفه. إن بلاد السيكلوس ليست منظمة كمجتمع. لأن كل فرد يعيش في عزلة عن الآخرين داخل كهف رطب تفوح منه روائح كريهة، ومعه زوجاته وأطفاله وحيواناته. يقول هومر إن السيكلوس لم يعرف الزراعة أو الإبحار. وهي أولى الأعمال التي اشتغل بها الإغريق القدماء. إنه وحش أكثر منه إنساناً. إن له عيئاً واحدة تتوجه في وسط رأسه، وهو من أكلة لحوم البشر Cannibalism.

لقد وقع أوديسيوس ورجاله في الأسر عند واحد من السيكلوس هو بوليفيموس Polyphemos في داخل كهفه. كان يقطر بأكل رجلين من الإغريق ويأكل اثنين آخرين على العشاء. وسرعان ما اكتشف أوديسيوس الماكر نقطة الضعف عنده. فهو مثل كثيرين من أهل هذه البلاد الأصليين لا يعرف شيئاً عن مشروب الليكر، ولذلك وقع ضحية سهلة للمشروبات الروحية. فقد أسكره الإغريق، وحرقوا عينه ثم هربوا.

يضيف هومر لمسة شجن ولوعة على اللوحة التي رسمها للسيكلوس، فيقول: "كان كل واحد منهم يسن القوانين Lawgiver الخاصة لزوجته وأطفاله"، لكنه لم يكن لديه أدنى اهتمام بالآخرين. وكما يقول هومر، فهو لا يعرف شيئاً عن "مجالس الشورى deliberative assemblée"، وهذه مسألة أخرى تفرق بينه وبين الإنسان المتحضر في عصره. لم تظهر أبداً هذه العبارة في "الإلياذة". هناك كان الملك يتشاور مع مجلس شيوخه قبل اتخاذ القرار وتبليغه للمحاربين، الذين كانوا يعيرون عن الموافقة أو الرفض بالصياح أو بالتذمر، لكن اجتماعهم لم يكن "للتشاور" عادة.

ربما يدل هذا على أن "الأوديسة" جاءت متأخرة عن "الإلياذة" وتعكس مرحلة متأخرة من التطور السياسي، أو ربما كانت "الإلياذة" تتناول فقط الاجتماعات المحدودة جداً في وقت الحرب. على أي حال، فإننا نملك هنا الدليل في "الأوديسة" قبل سقراط بعدة قرون الذي يثبت

أن مجالس الشورى "كانت مظهرًا مهما من مظاهر المجتمع الإغريقي"، وهذا أشبه بملكية دستورية وليس بمفهوم سقراط للنظام السياسى الذى "يحكم فيه من يعرف، فيعطى الأوامر وعلى الآخرين الطاعة".

لا يمكن أن نترك قصة الأوديسة والسيكلويس دون التوقف لحظة للنظر فيها من وجهة نظر الإنسان غير المتحضر، إذ لا يزال فيها درس ساخر للعصور المتأخرة.

لقد احتقر أوديسيوس الإنسان غير المتحضر لأنه "ليس لديه اهتمام بالآخرين" خارج نطاق عائلته. لكن قبل لقائه بالسيكلويس، فإن صديقنا المتحضر أوديسيوس قام بمغامرة ثانية أظهرت أن اهتمام الرجل المتحضر بالآخرين كان أيضًا محدودًا جدًا.

خبرنا أوديسيوس أنه، قبل وصوله إلى بلاد السيكلويس، انحرفت سفينته نتيجة هبوب الرياح نحو مدينة إسماروس Ismarus فى بلد السيكونز Cicon. ثم يذكر الوقائع الحقيقية فيقول: "قمت بنهب المدينة وذبح رجالها، ثم أخذنا نساءهم لبيهم أو لاستخدامهم إماءً" طبعاً، ثم خرجوا وفي أيديهم "كنز كبير من الجواهر". قسمت هذه الغنيمة فيما "بيننا" بالتساوى، بحيث لم يغبن أحد فى حصته<sup>(١)</sup>. هذا مايحكىه أوديسيوس باطمئنان وارتياح.

وفى اعترافه بهذه القرصنة، لا يخامره شك أو تائب ضمير. فمن الناحية الأخلاقية، فإنه لم ينشغل إلا بجانب واحد فقط هو أن رفاقه البحارة قد أخذ كل منهم نصيبه العادل فى الغنيمة المنهوبة، وهذا لا يزيد شيئاً عما يردده للصوم فى أمثالهم عن الشرف.

لو علم بوليفيموس بشأن من جرى ذبحهم واستعبادهم فى إسماروس، لحق له أن يسأل: أين هو ذلك "الاهتمام بالآخرين" الذى كان أوديسيوس المتحضر يتفاخر به؟ فإذا كان اهتمام السيكلويس ينحصر فى أسرته مباشرة، ألم يكن اهتمام أوديسيوس محصوراً فى رفاقه القراصنة فقط؟

حين شرع أوديسيوس فى استكشاف أرض السيكلويس، أراد أن يعرف "إن كانوا يعاملون الأغراب بمودة وأنهم يخافون الله"<sup>(٢)</sup>. وقد يتساءل بوليفيموس، مندهشاً: ما نوع هؤلاء الرجال الذين يحبون الأغراب ويخافون الله ثم يهاجمون المدينة دون أى استفزاز لهم أو داع للشكوى فيدمرونها بغير أدنى شعور بالندم؟!

طبعاً لو عرف بوليفيموس العالم الخارجى من حوله، لأدرك أن القرصنة كانت آنذاك محترمة، وقد ظلت كذلك إلى عهد قريب فى عصورنا الحديثة. وما سير والتر رالى Sir Walter Raleigh سوى القرصان الأول المفضل لدى الملكة إليزابيث لإغاراته على السواحل الإسبانية فى أمريكا. لقد ذكر بروفيسور إيرنست باديان Badian فى قاموس أوكسفورد الكلاسيكى "أن القرصنة فى العصور القديمة كان يصعب التفريق بينها وبين التجارة من ناحية وبينها وبين الحرب من ناحية أخرى".

لم يكن السيكلويس ساذجاً كل الساذجة، فما إن لمح بوليفيموس زواره لأول مرة، حتى سألهم: "أيها الأغراب، من أنتم؟ ومن أى مكان جئتم فوق المياه؟ هل جئتم للعمل، أم تطوفون عبر البحار اعتباطاً مثل القراصنة، الذين يتجولون، مخاطرين بحياتهم، جالبين الشر لأهل البلاد الأخرى؟"<sup>(٣)</sup>. ومفتاح الكلام هنا هو عبارة "أهل البلاد الأخرى". إن قوانين المجتمع المتحضر تطبق داخله فقط، أما خارج حدوده، فالبلاد الأخرى تعد مكاناً مباحاً. وهل حرب طروادة سوى حملة ضخمة للنهب والسيب؟!

الواقع أن القانون والنظام داخل المجتمع قد يرفعان من حدة الشاعر الهمجية المكبوتة، فقد تكون الحرب متنقلاً للنوازع الهمجية خارجة، كما تكهن بذلك فرويد عقب الحرب العالمية الأولى فى مقاله "المدنية ومنغصاتها" "Civilization and its Discontents". يعتقد فرويد Freud أن النوازع غير المشروعة التى يعمل الناس على كبتها من أجل استمرار الحياة الاجتماعية تجد متنفساً لها فى عمليات القتل الجماعى فى الحروب. هناك نرى للمرة الثانية حقيقة الملاحظة التى أبداه أرسطو فى أنه حيث يتم تهذيب الإنسان بفعل الحياة الاجتماعية، فإنه يصبح أفضل



الحيوانات، لكنه عندما يفصل عن القانون والعدالة يصير أكثر الحيوانات وحشية<sup>(٧)</sup>. فكوكب الأرض لن يكون مكاناً آمناً حتى يتحول كله إلى مدينة حرة (بوليس Polis)، ويصير الإنسان - بعد اكتمال تحضره في النهاية - مواطناً عالمياً Cosmopolites<sup>(٨)</sup>، طبقاً لهذا المصطلح الإغريقي القديم الكاشف للغيب. فأوديسيوس والميكولوس، المتحضر وغير المتحضر، لم يكونا مختلفين تمام الاختلاف. الأول - حين تواتيه الفرصة - يسرق أخوانه ويستعبدهم، والآخر يتعشى بهم.

لأنه هذا الاستطرد بنعمة أكثر رقة، آتية من د. ب ستانفورد أستاذ الكلاسيكات الأيرلندي العظيم في تعليقه على "الأوديسة"، حيث يوضح أن الأسئلة التي وجهت من السيكلوس إلى أوديسيوس في الكتاب التاسع من الأوديسة هي صورة طبق الأصل من الأسئلة التي وجهت إلى تليماكوس ابن أوديسيوس، في الكتاب الثالث حين أتى إلى بيلوس Pylos بحثاً عن مفتاح يوصله إلى مكان أبيه المفقود من وقت طويل<sup>(٩)</sup>. هناك في بيلوس يسأل الحكيم نيسطور Nestor زائره هل هو أحد القراصنة. النصاب المكونان للسطور الثلاثة في كلتا الفقرتين متطابقان، لكن الملابس مختلفة. وهنا نأتي إلى تمييز آخر بين الرجل المتحضر وبين الرجل غير المتحضر طبقاً لمعايير هومر.

لم يسأل نيسطور زواره، حسب قانون الضيافة، إلا بعد أن فرغوا من تناول طعامهم. وكما يقول هومر، "بعد أن يكون الأغراب قد نالوا متعتهم من الطعام" في هامش الكتاب التاسع، يكتب ستانفورد تعليقه على هذه الفقرة: "إن تصرف نيسطور المهذب في إرجاء الأسئلة حتى يطمئن إلى راحة ضيوفه يتناقض مع المواجهة المباشرة اللفظة التي تصرف بها السيكلوس"<sup>(١٠)</sup>؛ فالسيكلوس لم يكن رجلاً مهذباً gentleman.

ومع ذلك، فهناك فقرة واحدة في هومر، تؤيد الملكية المطلقة، ولكن لم يستشهد أحد بها، لا سقراط ولا المدافعون عنه، برغم أنها تقدم، كما أظن، سنداً كتابياً للمثل الأعلى عند سقراط. إن صمتهم الغريب يعطي مفتاحاً لكشف سر قضية الاضطهاد التي أغفلوها منذ ذلك الحين حتى الآن.

لقد اضطررنا للرجوع إلى فقرة هومر، عندما بدأنا تحقيقنا لجزء مظلم ورد في مذكرات زينوفون Memorabilia، حيث يشير إلى التهم الموجهة ضد سقراط في أثناء المحاكمة بواسطة "أحد المدعين" دون أن يحدد شخصيته. ولكن الباحثين المحدثين يقررون أن هذه الإشارة إلى ممثل الادعاء في المحاكمة التي جرت بالفعل إنما تشير إلى كراسه مفقودة وضعها أحد الكتاب من دعاة الديمقراطية Prodemocratic اسمه بوليكراتيس Polycrates، وقد نشرت مباشرة بعد المحاكمة على أي حال؛ فإن هذه الشذرات التي تمنينا بأمال لا طائل منها، والتي اقتبسها زينوفون من هذا العمل المختفي هي اللوحة الوحيدة التي وصلتنا عن القضية كما يراها ممثل الاتهام. وهذه الشذرات تلقى ضوءاً جديداً على هذا الجانب من التهمة التي تزعم أن سقراط كان يقوم "بإفساد الشباب".

إن كلمة "أفسد Corrupted" قد تخلق انطباعاً زائفاً. إنها تبدو في أذان المحدثين أشبه بالاتهام بجريمة الشذوذ الجنسي Homosexual offense، ولكن اللواط Pederasty - أي عملية الاتصال الجنسي بين رجل وبين شاب لم تنبت له لحية - كان فعلاً محترماً على المستوى الاجتماعي عند قدماء الإغريق، وهو ما توضحه محاورات أفلاطون. اللفظ الذي استخدم في الاتهام - diaphtheirein - هو فعل بمعنى يدمر، أو يخدع أو يغير بقتة seduce. وتظهر هذه الكلمة الإغريقية نفسها في محاورات أفلاطون السمة "رجل الدولة"<sup>(١١)</sup>، حيث يستخدمها أفلاطون بمعنى تضليل الشباب سياسياً. والشذرات التي نسبت إلى بوليكراتيس في مذكرات زينوفون تبين أن الكلمة ذكرت في محاكمة سقراط بمعنى تدمير subverting أو تعريب alienating الشباب. وهذه قد تكون ترجمة حديثة لكلمة "أفسد" corrupted.

طبقاً لما يورده زينوفون، فإن "ممثل الاتهام" قال: إن سقراط "قد علم رفاقه أن ينظروا بعين الاحتقار إلى قوانين أфина، وكذلك دفعهم إلى ازدراء النظام الراسخ constitution

<sup>(٧)</sup> ظهرت هذه الكلمة الإغريقية لأول مرة عند الفيلسوف الإغريقي اليهودي فيلو جودايوس السكندري Philo Judaeus of Alexandria، لكن يقال إن أصلها يرجع إلى الكليبيين.

established، كما دفعهم إلى العنف"، أى أن يكونوا مستعدين لقلب هذا النظام بالقوة. واستشهد صاحب الاتهام بأقوال من كريتياس Critias وألكيبيايس Alcibiades بوصفهما أبرز الأمثلة على الشباب الذى تم إفساده.

"لقد جلب كلاهما على الدولة شروراً مدمرة لا مثيل لها". إن كريتياس، وهو القائد فى ديكتاتورية الثلاثين، قد وصل إلى قمة الجشع والعنف. "فى حين أخذ ألكيبيايس فى ظل الديمقراطية يتفوق على الجميع فى الانحلال والبذاءة"<sup>(١)</sup>.

أضف إلى ذلك أن صاحب الاتهام قال إن سقراط قد "تخير من شعر أشهر الشعراء أكثر الفقرات تحللاً من الأخلاق، واستخدمها فى تعليم أتباعه من الشباب "أن يكونوا طغاة وأشراراً malefactors"<sup>(٢)</sup>.

من المؤسف أننا لانملك النص الخاص بالاتهام الذى كتبه بوليكراتيس فى كراسته، وعلينا أن نبحث لأنفسنا عن يكون هؤلاء الشعراء الذين يفترض أن سقراط قد استشهد بهم لتغريب الشباب وإبعادهم عن الديمقراطية alienating the youth from the democracy. وهناك من شعراء الأريستوقراطية المشهورين من يمكن استخدامهم هكذا. يقفز إلى الذهن منهم شاعران هما بندار Pindar وثيوجنيس Theognis. من الدفاع الوحيد الباقي عن سقراط، والمعروف قليلاً، والذى كتبه ليبانيوس Libanius فى القرن الرابع الميلادى، نعرف أن بندار وثيوجنيس قد ورد اسماهما بين الشعراء الذين اتهم سقراط بالاستشهاد بأشعارهم ضد الديمقراطية. لقد ألف بندار أغاني كثيرة فى مدح الطغاة المشهورين. أما ثيوجنيس، فقد عبر من خلال مراثيه عن كراهية طبقة النبلاء القديمة من ملاك الأرض لطبقة الوسطى الناشئة، التى كانت تتكون من الحرفيين والتجار والذين أخذوا يطالبون بحق التصويت وحق المشاركة فى الوظائف العامة.

فى إحدى انفجاراته العنيفة، يشبه ثيوجنيس بقطيع من الثيران وهو يقدم نصائحه، لخصوم هذه الطبقة قائلاً:

اضرب واسحق أصحاب الرعوس الفارغة إيا "جأب"  
اطعن بمهمازك السنون فى ظهورهم  
ضع نير الطغيان الثقيل حول رقابهم  
فلن تجد، تحت الشمس، شعباً أكثر منهم  
حبا للعبودية<sup>(٣)</sup>.

رؤية الشاعر لعامة الناس قطيعاً من الحيوانات ليست مغايرة لرؤية سقراط. كان يمكن أن يكون الأمر مدهشاً لو أن صاحب الاتهام لم يقتبس هذه الأشعار المشهورة فى عدائها للديمقراطية. لكن زينوفون يحصر النماذج التى افترض أن بوليكراتيس قد استشهد بها فى فقرة واحدة من أشعار كل من هومر وهزiod. والاستشهاد بهزiod لا صلة له بالموضوع حتى إننا يمكننا أن نستنتج أنه قد أثار نقطة لا صلة لها بالموضوع كتكتيك لتحويل الأنظار بعيداً. ولما كان مثله الأعلى من الشعر قد استخدم لتعليم الشباب أن يكونوا طغاة وأشراراً، فإن زينوفون قد اقتبس بيتاً من هزiod يقول: "ليس العمل عاراً، وإنما التطفل هو العار". هذا البيت من ملحمة "الأعمال والأيام"<sup>(٤)</sup>. إنها ببساطة تعبير عن أخلاقيات العمل وليس له علاقة من أى نوع بالموضوع الذى أثاره بوليكراتيس.

لقد ألف هزiod أشعاره قبل صعود الديمقراطية. ولكن على خلاف هومر الذى كان يعكس وجهة النظر الأريستوقراطية، فإن هزiod كان فلاحاً مناضلاً ونطق بمشاعر طبقته ضد كبار الملوك. إن ملحمة "الأعمال والأيام" هى أول قصيدة للاحتجاج الاجتماعى، وإن "الملوك" - أى ملاك الأراضي الأريستوقراطيين - كانوا الهدف المفضل لسهامه. إنهم - مثل طبقة الأشراف الإنجليز بعد ذلك بقرون - أخذوا مقاعد القضاة فى تسوية النزاعات بين المزارعين الملتزمين وبين العمال فى مناطق نفوذهم بالآرياف.

وكان هزiod يسئ الظن بنزاهتهم كقضاة. ويقول عنهم إنهم: أولئك "الذين يلتهمون الرشاوى"، و"يمارسون أعمال القهر ضد زملائهم بأحكام معوجة"، ثم يندبهم بأن الإله زيوس قد

أرسل "مراقبين" يتجولون في الأرض "متنثرين بالضباب" لكي يسجلوا مساوئهم من أجل العقاب الإلهي<sup>(٧١)</sup>. فمن الصعب إذن الاستشهاد بهزيود في زرع أفكار معادية للديمقراطية.

فقرة هومر التي أوردها زينوفون هي الفقرة الوحيدة التي تتصل بالتهمة الموجهة إلى سقراط، ولكن زينوفون بترها بمهارة حتى يخفى مغزاها عن القارئ. ولكي نفهم هذا الأمر يتحتم علينا أن نعود خطوة إلى الوراء لنرى ما الذي سبقها واستدعاها. الاقتباس يأتي من الكتاب الثاني في "الإلياذة" حيث يندفع الإغريق نحو سفنهم في لحظة تفجر الشوق واللهفة لإنهاء الحرب والعودة إلى الوطن.

وكما رأينا، فإن الإله زيوس، أمام توسلات أم أخيل وإلحاحها، أرسل إلى أجاممنون حلماً كاذباً، ليغريه بالاندفاع في هجوم مأساوي على أسوار طروادة الأمامية، وذلك من أجل عقاب الملك أجاممنون على إذلال أخيل بخطفه الأسيرة التي أحبها. ويقرر أجاممنون تنفيذ خدعة مأكرة، فيخبر مجلسه بأنه سوف يصدر أمره برفع الحصار عن طروادة وتوجيه السفن باتجاه الوطن، لكي يختير الروح المعنوية لقواته. وكان أمله أن يعترض الجنود على رفع الحصار قبل الاستيلاء على المدينة وسليها.

اندفعت القوات بدلا من ذلك نحو السفن، وكان على أعضاء المجلس تبعا لتعليمات أجاممنون أن يحذروهم من أخذ أوامره على محمل الجد، وأن يعودوا من أجل تعليمات جديدة في اجتماع جديد. إن أجاممنون يخشى عاقبة أمره، برفع الحصار. فلم تكن الكلمات تخرج من فمه حتى أندفع الجنود صائحين نحو السفن، ليس فقط عامة الجنود بل ضباطهم - "البارزون" - وقد لحقوا بهم، وأظهر الجميع في شكل واحد استيائهم من الحرب الطويلة التي لأثمة لها.

يتولى أوديسيوس قيادة أعضاء المجلس لإيقاف هذا الاندحار، وإعادة الجيش إلى الاجتماع. وبينما يفعل أوديسيوس هذا، إذا به يعامل الضباط بطريقة ويعامل الجنود بطريقة أخرى. يقتبس زينوفون من هومر قوله: كان أوديسيوس "كلما وجد" "ملكا" أو شخصا مرموقا، وقف إلى جانبه وأخذ يهدئ من روعه بكلمات رقيقة. لكنه كان كلما صادف "رجلا من عامة الشعب" عامله بالضرب والإهانة، و "سَوْقه"، "ثم" أخذ يعيره بصوت مرتفع "ويأمره بأن يجلس ساكنا وأن يستمع إلى من هم أفضل منه. فما أنت شجاع بل ضعيف لا تذكر لك في المعارك أو المجالس"<sup>(٧٢)</sup>.

قال "صاحب الاتهام": إن سقراط فسر هذه السطور في هومر بأن "الشاعر موافق على تأديب عامة الناس وقرائهم". ويرد زينوفون بأن سقراط لم يقل هذا أبداً، ولو فعل لظن في نفسه أنه "يستحق التأديب"، وعلى العكس من ذلك، فقد قدم سقراط نفسه بوصفه واحداً من الشعب وأنه صديق الإنسانية. بل إنه "على الرغم من كثرة تلاميذه المحبين له" فإنه لم يفرض عليهم أن "يدفعوا نفقة"، بل "أعطى للجميع من فيض خيرات"ه *gave of this abundance .. to all*.

لكن زينوفون كان يقوم بتنفيذ اتهامات بوليكراتيس بصفته محامي دفاع ماهرا. فإذا عدنا إلى "الإلياذة" فسوف نجد أن زينوفون أجرى حذفاً لجزأين مهمين من تقرير هومر، وهو شيء لا يمكن لكاتب ديمقراطي مثل بوليكراتيس أن يفعله. الحذف الأول هو بقية توبيخ أوديسيوس لعامة الجنود. لقد اقتبس زينوفون السطور "١٩٨ - ٢٠٢" من الكتاب الثاني. أما خاتمة كلامه، في أربعة السطور التالية، فهي كفيلا بأن تقدم نقطة كبرى في اتهام بوليكراتيس. فأول مرة في الأدب الغربي، يتصبب الهجوم مباشرة على الديمقراطية، ويتم التأكيد على حق الملوك الإلهي. هذه السطور الأربعة المحذوفة هي الذروة، وفيها مضمون الدرس الذي كان أوديسيوس يلقيه حيث يقول:

"لا توجد طريقة لتجعل منا نحن الآخرين جميعا حكاما هنا،  
فليس من مصلحة الجماهير أن تحكم. فليكن هنا سيد واحد فقط  
"ملك واحد ينعم عليه الابن (أي زيوس)  
ابن كرونوس ذو المشورة المعوجة،  
"بصولجان الملك والسلطة لإقامة القانون،  
الذي يراه لشعبه"<sup>(٧٣)</sup>.

لن يجد عدو الديمقراطية أفضل من هذا النص في هومر: "ليس من مصلحة الجماهير أن تحكم نفسها".

فالملك يأمر، وعلى الشعب أن يطيع.

وهذا يتفق تمامًا مع المثل الأعلى الذي عرضه سقراط في مكان آخر من المذكرات: "يجب أن يكون الحكم لمن يعرف، أما الآخرون فعليهم بالطاعة". لا غرابة في أن يحذف زينوفون هذه السطور الأربعة.

هناك حذف آخر في نص زينوفون مساو لهذا الحذف في الأهمية: ففي المشهد الذي يأتي في أعقاب خطبة أوديسيوس عن حق الملوك الإلهي، عندما توقف اندفاع الجنود نحو السفن، ودعى المجلس للانعقاد، فإذا بواحد من عامة الجند يتجاسر ويتحدى أوديسيوس والمذهب doctrine الذي كان يشرحه.

هناك اجتماعات كثيرة في "الإلياذة"، لكن هذا الاجتماع كان فريدًا. إنها المرة الأولى والوحيدة في هومر التي يتكلم فيها جندي من عامة الشعب، فيعبر عن آراء جنود الصف the army's rank - and - file ويلعن الملك أجاممنون، أمام وجهه. إنها بداية ظهور الرجل العادي في التاريخ المكتوب، أو التدريب الأول على حرية الكلام من جانب شخص من العامة ضد الملك. وقد تم قمعها بالقوة: فقد أجاب أوديسيوس على هذا الكلام، بالضرب وليس بالحجة.

لا يمكن لكاتب يتهم سقراط - كما فعل بوليكراتيس، وهو يستشهد بهذا التمرد من الكتاب الثاني في "الإلياذة" - أن يحذف هذا المشهد الذي يمثل الذروة. لقد قدم لشباب الأريستوقراطية الساخطين مثلًا سيئًا شجع على "تأديبهم لعامة الناس وفقرائهم"، وربما أخفى زينوفون هذا الأمر في طي الكتمان لأنه شديد الخطورة والتدمير. فلا يذكر زينوفون اسم ثيرسيتس Thersites في أي مكان. لكن في النص الذي كتبه نجد صدى الاسم قد تردد عن طريق العقل الباطن. كان بإمكان زينوفون أن ينكر أن سقراط قد استخدم هذه الفقرات من هومر لو كانت هذه هي الحقيقة فعلاً، وبدلاً من ذلك، فإن دفاعه بنفي التهمة عن سقراط هو اعتراف صريح وليس إنكارًا.

يحتج زينوفون قائلاً: "ماذا قال (أى: سقراط)؟ أما كان يجب إسكات أولئك الذين لا يقدمون خدمة بالكلمة أو بالعمل، ولا يستطيعون أن يعاونوا جيشًا أو مدينة أو شعبًا في وقت الحاجة، حتى لو كانوا يملكون الثروات الطائلة، فضلاً عن وقاحتهم وعدم كفاءتهم"؟<sup>(١)</sup> باستثناء تلك المحاولة نحو الديماغوجية الغوغائية في عبارة "حتى لو كانوا يملكون الثروات الطائلة"، فإن الكلام كله لا يزيد على صياغة نثرية لا سمعناه من أوديسيوس. فسقراط أيضاً يقول: يجب "إسكات الوقح من محدثي النعمة عن الكلام، وذلك ما فعله أوديسيوس بـ"ثيرسيتس". الغريب، أن الكلمة التي يستخدمها سقراط هنا بمعنى وقح ليست مشتقة من اللفظ الإغريقي الأكثر شيوعاً وهو (Hybris) لكنها مشتقة من الصفة Thrasos (جسور. وقح). فمن أين أخذ محدث النعمة رقم واحد هذا اسمه<sup>(٢)</sup>. قد يقول قائل من أتباع فرويد إن الاسم الذي كان زينوفون يحاول طمس معاله قد أقلت منه في اختياره للصفة.

ففي وصفه لشخصية ثيرسيتس، يظهر هومر إنحياناً طبقياً واضحاً، لأن هومر قادر على أن يكون مؤثراً وودوداً في وصفه لعامة الشعب، حتى رعاية الخنازير والعبيد، بشرط أن يظهر هؤلاء العامة أنهم "يعرفون مكانتهم" أما بالنسبة لثيرسيتس الذي لم يعرف وضعه وحدوده، فالشاعر الأريستوقراطي لم يظهر رحمة معه. ولا توجد شخصية أخرى في هومر - ولا حتى سيكلوس أكل لحوم البشر - قد صور بصورة منفرة أبشع من ثيرسيتس. كان الإغريق يحبون أن يروا أبطالهم على درجة كبيرة من الوسامة. إن هومر يرسم لثيرسيتس Thersites صورة مشوهة حتى يبدو وكأنه معوق فعلاً، إذ يصفه هومر بأنه أوقح رجل فيمن مشوا إلى طروادة<sup>(٣)</sup>. فهو مقوس الساقين، "يعرج

<sup>(١)</sup> هناك صيغة بديلة لكلمة Thrasos في اللهجة الأيولية Aeolic dialect - وهي إحدى السلالات اللغوية في ملاحم هومر - قد تكون Thersos، ومن ثم الاسم Thersites.

بإحدى قدميه، أكتافه المستديرة مقوسة إلى الأمام فوق صدره، ورأسه مدبب وأصلع تقريباً، لم ينبت له إلا شعر قليل قصير. باختصار، هو رجل ما كان لـ"هيلين"، أن تهرب معه".

ويتساءل القارئ الحديث منهشاً: كيف أمكن إنن ثيريسيتس أن يمر من ضابط التجنيد باعتباره لائقاً للخدمة العسكرية؟! إن الباحث البيزنطي إيوستاثيوس Eustathius - أحد الدارسين لهومر - يعلق على ذلك بقوله: إن السبب الوحيد في إلحاق ثيريسيتس بالحملة هو الخوف من أنهم إذا تركوه خلفهم في أرض الوطن، فإنه سوف يحرض الناس على الثورة<sup>(١١)</sup>. أما مؤلف قصص الخيال القديم لوسيان، فإنه يسخر من وصف هومر لثيريسيتس، ويقول إنه عند وصول هذا الثائر إلى الجحيم Hades فإنه سوف يرفع قضية ضد هومر من أجل التشهير به، أو يتهمه بالقذف العنفي<sup>(١٢)</sup>.

كان الإغريق يحبون البلاغة أيضاً، وقد أكد لهم هومر أنه كان كربه المنظر كربه الحديث بحيث لا يرضى أحد أن يراه أو يسمعه. فيقول هومر إن ثيريسيتس كان "ثرثاراً لا يترك عن الكلام، وكان عقله محشواً بكلمات مشوشة، استطاع بها أن يشتم الملوك"، فلم يتكلم بكياسة واحتشام Kata Kosmon، وكان مستعداً أن يقول أى شيء لإضحك الجنود. ويضيف هومر أن ثيريسيتس كان مكروهاً من جانب أخيل وأوديسيوس لأنهما كانا هدفًا دائماً لدعاباته الخشنة وسخريته اللاذعة. والظاهر أنه كان مهيجاً سياسياً وتشيطاً لبعض الوقت.

عندما تغلب أوديسيوس في النهاية على الآخرين جميعاً في المجلس، كان الوحيد الذي رفض السكوت هو ثيريسيتس. ورغم الوصف الخبيث الذي قدمه هومر لثيريسيتس على أنه رجل مشوش الحديث، فإنه لم يتكلم هنا بجسارة فقط، وإنما تكلم أيضاً بوضوح وفي صلب الموضوع.

لقد وبخ ثيريسيتس الملك في حضوره، فقال في مواجهته: "يا ابن أتريوس Atreus على أى شيء أنت ساحط الآن؟ إن أكواحك مليئة بالبرونز، وبها الكثير من النساء، وهي أفضل الغنائم التي نعطيك إياها نحن الآخيين كلما أخذنا مدينة. فهل أنت جشع للذهب بحيث تريد أن يقدمه لك مروضو الخيول الطرواديون فدية عن أحد أبنائهم الذي يمكن أن يقع في أسرى أو أسر أرى جندى آخر من الآخيين؟ أو أنك تريد فتاة لتنام معها، وتأخذها سرية خاصة لنفسك؟ إن هذا لا يليق". ثم يوجه هذا الجندى العادى كلامه إلى أجاممنون قائلاً: "إنه لا يليق، وأنت قائد لنا، أن تجلب الشرور على أبناء الآخيين"، يقصد بذلك إطالة أمد الحرب لإشباع جشعه لمزيد من الغنائم. ثم يلتفت ثيريسيتس إلى إخوانه من الجنود ويخاطبهم قائلاً: "أيها الحمقى الضعفاء، يا معاذير الرجال الوضعاء، ما أشبهكم بنساء أخيا، لم يعد فيكم رجال". إن ثيريسيتس يحرضهم على الاتجاه نحو السفن والعودة إلى أرض الوطن. "تركوا الرفيق هنا ليهضم غنايمه وأسلابه في شيخوخته وكى يتعلم إن كان يمكنه أن يستمر وحده دون وجودنا". ويبدو ثيريسيتس وكأنه قد لسعته الإهانة من إشارة أوديسيوس إلى عامة الجنود بأنهم لاحساب لهم في المعركة.

إن ثيريسيتس في هذه الخطبة ولأول مرة يطلق على أجاممنون لقب "راعى الشعب" - السطر الذى أحب سقراط أن يستشهد به في المذكرات - لكن ثيريسيتس قال هذا من باب السخرية والاستهزاء. فقد ختم كلامه بأخطر احتجاج ضد الملك، فقال: "لقد" أهان" أخيل (وهو رجل يفضله كثيراً) حين خطف فتاته المفضلة وأخذها أسيرة عنده. فانطوى أخيل على نفسه وجلس في خيمته، وعرض أجاممنون الحملة كلها للخطر والتهديد بإبعاد أعظم المحاربين وأولهم. إن "راعى الشعب" قد خان غنمه (رعيته). ويبرهن على أن شهوته تفوق واجبه الملكى قوة".

يجيب أوديسيوس بالعنف، ويضرب ثيريسيتس أمام الاجتماع حتى تسيل منه الدماء، ثم يهينه ويذله ويهدده بأنه لو نطق ثانية "اسم الملوك بلسانه، فإنه سوف يجرده من جميع ملابسه ويرسله عارياً يبكي ويولول نحو السفن المسرعة". هكذا انتهت حركة التمرد التي أثارها أجاممنون نفسه بالإعلان الزائف الذى أصدره لاختبار الروح المعنوية لجنوده. واستمر الحصار دون نجاح يذكر بطول اثنين وعشرين كتاباً من "الإلياذة". وهذه هي آخر مرة نسمع فيها عن ثيريسيتس وعن أول محاولة للرجل العادى فى ممارسة حرية التعبير<sup>(١٣)</sup>.

والواقع أننا إذا عدنا إلى "الإلياذة" الآن، فسوف نرى أن الذى أغاظ هومر والكثير من الباحثين فى الكلاسيكيات منذ ذلك الحين، ليس ما قاله ثيرسيستس، بل الذى أغاظهم هو أن رجلا من العامة كان هو الذى تجاسر ونطق به. وحقيقة الأمر، أن مقاله ثيرسيستس عن أجاممنون فى الكتاب الثانى من "الإلياذة" لم يكن سوى صدى لما قاله أخيل فى الكتاب الأول. هناك فى المشاجرة بين "الملكين" حول الأسيرات المفضلات، يصف أخيل أجاممنون بقوله: "أكثر الرجال جشعا"، "متسريل بالعار"، سكير "أسكرته الخمر"، وجبان "له عينا كلب (شرس) وقلب غزال (مذعور)". ثم يواجهه أخيل بالقول: هل ملكتك الشجاعة أبدا لكى تتسلح مع شعبك لمعركة، أو تتقدم مع الرؤساء لعمل كمين؟<sup>(١٩)</sup>.

إن أخيل يشكو أيضًا، مثل ثيرسيستس من أن أجاممنون أخذ زيدة المغانم والأسلاب، بينما اكتوى الآخرون بنار الحرب<sup>(٢٠)</sup>. يضيف أخيل فيقول مالم يجزو ثيرسيستس على قوله: إنه هو نفسه ليس بينه وبين أهل طروادة أى خلاف: "إنهم لم يسرقوا قطعانى ولم يسلبوا خيولى". ثم يقول أخيل: إنه جاء إلى المعركة فقط لإسداء معروف لأجاممنون، ويهدد بتركها. لقد مضى ليبقى خارج "الإلياذة" معظم الوقت، حتى الكتاب الثامن عشر.

فالبطل الأول للإلياذة مصاب بتضخم الذات. إن كبريائه المجروح أهم عنده من الإخلاص لرفاقه المحاربين. لكن هومر لا يجد كلمة نقد واحدة يوجهها إلى هذا النكد العنيد، حتى حين يهرع هذا الطفل الباكي أخيل - وليس هناك تعبير آخر عنه - إلى إلهة البحر ماما ثيتيس Thetis، ويحرضها على أن تحوّل معونة زيوس ضد الإغريق: وهذا عمل من أعمال الخيانة. المعيار الذى يطبقه هومر لمحاسبة كل من المتمردين هو معيار صارخ فى ازدواجيته. إذ يرسم صورة مثالية لتمجيد الأريستوقراطى وصورة كارينكتاتورية لتحقير الرجل العادى.

لكن أخيل ليس هو الأريستوقراطى الوحيد الذى انتقد أجاممنون. فعلى الرغم من أن أوديسيوس قام بضرب ثيرسيستس حتى نزلت منه الدماء، فإنه انتقد أجاممنون نقداً مريزاً فى الكتاب الرابع عشر. ففي هذا الكتاب يقترح الملك (أجاممنون) أن يطلق الجنود إلى السفن ويقول: "أحسب أنه ليس عاراً أن تهربوا من سفك الدماء". حينئذ يرمقه أوديسيوس بنظرة غاضبة، ويقول: "هلكت أيها الرجل، كان يمكن أن تكون قائداً لجيش آخر، ليس له أمجاد، لا ملكاً علينا"<sup>(٢١)</sup>. والشاهد كله لا يصلح شهادة فى صالح الملكية المطلقة.

ولأن زينوفون لم يذكر ثيرسيستس، فلا يمكن أن نعرف من مذكراته كيف كان شعور سقراط نحوه، لكن هناك إشارتين إلى ثيرسيستس فى سقراط الأفلاطونى (كتب أفلاطون)، وكتلاهما تتضمنان الأزراء والتحقيق. فى محادثة "جورجياس" Gorgias حين يصف سقراط العقاب الذى ينتظر الخطأ بعد الموت فإنه ينبذ ثيرسيستس على أساس أنه مجرم عادى غير "جدير بالعذاب الأبدى المخصص لذوى المكانة الرفيعة والجرائم الكبرى"<sup>(٢٢)</sup>. فى جمهورية "أفلاطون"، حين يحكى سقراط قصة الرحلة التى قام بها إير Er إلى العالم السفلى لزيارة الموتى، يظهر ثيرسيستس فى صورة مهرج يتقمص جسم فرد استمداداً لعملية تناسخ الأرواح التالية<sup>(٢٣)</sup>. وفى الحكاية نفسها يختار أجاممنون أن يبعث فى صورة عقاب.

إن التبجيل الموجه لأجاممنون فى المذكرات، من الواضح أنه غير مقصور على سقراط وزينوفون. فإن الملك بوصفه شخصية مبدعة ينتسب إلى سقراط أفلاطون. وفى نهاية "محاضرة الدفاع" لأفلاطون، فى اللحظة التى يودع فيها سقراط قضائه، يقول لهم إنه إذا كانت هناك حياة أخرى بعد الموت، فإنه يتطلع إلى الاستمتاع بالحديث مع عظماء الرجال الذين عاشوا فى الماضى، وهو يشأت أن يرى أجاممنون بينهم. "إن الإنسان أيها السادة، يود أن يضحى بكل شئ، فى سبيل أن يسأل قائد هذا الجحفل العظيم ضد طروادة"<sup>(٢٤)</sup>. أما فى محاضرة "الندوة"، فتجد سقراط يقتبس من هومر العبارة نفسها التى يستخدمها فى "المذكرات"، فيصف أجاممنون بأنه صنيذ فى أوقات القتال<sup>(٢٥)</sup>. فى "كراتيلوس" Cratylus - وهى محاضرة صغرى تدور حول اشتقاق الأسماء، يحتج سقراط بأن اسم الإنسان يحدد طبعه - وهى فكرة مراوغة أوحث لستيرن بقصة Tristram Shandy. لقد وجد سقراط فى اسم أجاممنون جذوراً تدل على أنه كان شخصاً رائعا بسبب صبره ومثابرته<sup>(٢٦)</sup>.

فى جمهورىة أفلاطون؁ يخطو سقراط خطوة أبعد عن سقراط زينوفون فى ولائه للملك. ففى حين يبين هومر أن أجاممنون لم يكن فاضلا؁ يقترح سقراط حذف هذه الفقرات رقابيا من الإلياذة؁ لأنها تسئ إليه؁ وحتى لا تخلق إحساسا بإزدراء السلطة. من بين الفقرات التى يطلب سقراط حذفها رقابيا وبالتحديد؁ خطبة أخيل التى انتقد فيها أجاممنون<sup>(١)</sup>. فمهمة الأدب كما تحدها جمهورىة أفلاطون؁ هى غرس عادة ضبط النفس (Sophrosyne) فى جمهور الرعية على مستويين:

(١) لكى يطيعوا حكامهم؁

(٢) ولكى يتحكموا فى "شهواتهم الجسدية".

لقد أعطى أخيل مثالا سيئا بانتقاده للملك؁ لكن سقراط لا يقول شيئا عن المثل السيئ الذى ضربه الحاكم نفسه حين فشل فى التحكم فى "شهواته الجسدية" إزاء الفتاة الأسيرة. كان سقراط يتلهف فى عجلة على حذف السطور التى قال فيها أخيل وهو يصف أجاممنون إنه "سكر أسكرته الخمر؁ وجبان" عيناه عينا كلب (شرس) وقلبه قلب غزال (مذعور)<sup>(٢)</sup>؁ علاوة على عبارات بذيئة أخرى من النثر والشعر صورت من جانب مواطنين ذوى مكانة خاصة ضد حكامهم"؁ إذ يقول سقراط موجها كلامه لأفلاطون: من المؤكد أنها عبارات غير لائقة لا يصح أن يسمعها الشباب".

فى الكتاب الثانى من الجمهورىة. يدعو سقراط أيضا إلى إعمال الرقابة بحذف الحلم الكاذب الذى أرسله زيوس لأجاممنون؁ ويقول: "على الرغم من امتداحنا لأشياء كثيرة أخرى فى هومر؁ فإن هذا لا تقبله"<sup>(٣)</sup>. ثم يضع هذه الفقرة جنبا إلى جنب مع حلم مشابه أرسله أبولو إلى ثيتيس فى إحدى مسرحيات أسخيلوس Aeschylus المفقودة - كأمثلة للطريقة التى تظهر بها الآلهة - التى لن يسمح بمرضاها على خشبة المسرح أو فى الكتب المدرسية داخل جمهورىة أفلاطون.

هناك بالمثل إشارة غامضة فى الجمهورىة تكشف (حسب تعليق جيمز آدم) انزعاجا من بعض المسرحيات المفقودة التى كانت تسخر من جهل أجاممنون بعلم الحساب<sup>(٤)</sup>. فأجاممنون باعتباره النموذج الأول للملك Archetypal king لابد من حمايته من النقد.

تخيل ما الذى كان يمكن أن تفعله هذه الرقابة بثلاثية الأورستيا Oresteia لأسخيلوس؁ عندما تجرأ أجاممنون وأحضر خليلته العرافة كاسندرا إلى بيته من طروادة؁ وقامت زوجته كليتمنسترا بقتلها وأخذت تهمل تشفيا وهى فى حالة هياج جسدى كامل لا يلبق بأن تسمعه أذان امرأة محتشمة:

"هنا يرقد الرجل الذى أساء إلى؁ عشيق الأسيرات من بنات إليوم Ilium؁ وهنا ترقد أسيرته؁ وعرافته؁ ومحظيته؁ رفيقة فراشه الأمانة الملهمة؁ والتى ألفت النوم مع البحارة أيضا على أسرتهم الخشبية. لقد لقي الاثنان مصيرا يستحقانه"<sup>(٥)</sup>. إن عبارة Equally familiar تتضمن أيضا أنه فى أثناء رحلة العودة إلى الوطن؁ كانت اسندرا تنام أيضا مع عامة البحارة؁ وهى ترجمة مهذبة للفكاهة المكشوفة Rabelaisian isotribes الموجودة فى الأصل؁ ومعناها الحرفى أن كاسندرا "حكته أو دلكته" مع البحارة. وفى جمهورىة أفلاطون؁ ما كان يمكن أن يسمح لأسخيلوس أن يقول هذا على خشبة المسرح.

لذلك فإننا نختم موضوعنا الخاص بعرض الاختلافات الفلسفية الأساسية بين سقراط وبين مدينته أثينة. فقد رأى سقراط وتلاميذه أن المجتمع البشرى ماهو إلا قطيع ينبغي أن يحكمه ملك كغنى يحكمها راع. أما الأثينيون فكانوا يعتقدون - كما أوضح أرسطو فيما بعد - أن الإنسان حيوان سياسى؁ يختلف عن بقية الحيوانات الأخرى؁ فى أنه قد وهب للنطق Logos أو العقل؁ ومن ثم كان قادرا على التفرقة بين الخير والشر وعلى حكم نفسه فى داخل المدينة Polis؁ وليس هذا الاختلاف بالأمر الهين.

هوامش:

1. Homer, Iliad, 15.558, 22. 429.

2. Ibid., 1.263. Richard. J. Cunliffe, Lexicon of the Homeric Dialect (London: Blackie & Sons, 1924).

3. Homer, *Odyssey*, 9.317.
4. Homer, *Odyssey*, 2 vols. (Loeb Classical Library, 1919), 9.40 off (1: 305).
5. *Ibid.*, 9.176.
6. *Ibid.*, 9.252ff (Loeb 1:321).
7. *Politics*, 1.1.12 (Loeb 13).
8. *Odyssey*, 3. 71-74.
9. Homer, *Odyssey*, edited by William B. Stanford, 2 vols., 2nd ed. (London: Macmillan, 1959), 1: 357.
10. Plato, *Statesman*, 229B.
11. *Memorabilia*, 1.2.9-12 (Loeb 4: 15-17).
12. *Ibid.*, 1.2.56 (Loeb 4: 39).
13. Translation by Dorothy Wender, *Elegies 847-850*, in *Hesiod and Theognis* (London: Penguin Press, 1976), 126.
14. *Hesiod, Works and Days*, 1.309.
15. *Hesiod, Works and Days* (Loeb Classical Library, 1956), 1.248-264 (21-23).
16. *Memorabilia*, 1.2.58 (Loeb 4: 41).
17. *Iliad*, 2.203-206.
18. *Memorabilia*, 1.2.59 (Loeb 4: 41).
19. *Iliad*, 2.216-219.
20. See the article on Thersites in *Der Kleine Pauly* (Munich, 1979). This five-volume abridged and modernized version of the huge ninety-volume German *Encyclopedia of Classical Antiquity* is familiarly known as the "Pauly-Wissowa" from the names of its chief editors.
21. Lucian, 8 vols. (Loeb Classical Library, 1960), *True Histories* 2 (1: 325).
- 13 من الدهش أن تعيش الكراهية التي أثارها هومر ضد ثيرسيتس حتى هذا اليوم في الدراسات الكلاسيكية. وهي صورة طبق الأصل للنظرة المليئة بالإزدراء في معجم أكسفورد الكلاسيكي، حيث وصفه بأنه "شخص قبيح الشكل، سلبط اللسان، أخذ - يوبخ أجاممنون حتى أسكته أوديسيوس بالضرب." ويضيف المعجم "يتفهم من الوصف الموجود له أنه، وضح الأصل." المعادل الألماني لمعجم أكسفورد ينظر بتسوة أكبر. ففي *Der Kleine Pauly* يوصف ثيرسيتس بأنه متعمر، كذاب ومتعجج. ثم يصف هجومه على أجاممنون بأنه - خطاب ناري لمهيج يفتقد الفطنة والكياسة. لم يحاول الألماني أو البريطاني أن يشير في مقالاته إلى أن هذه هي المرة الأولى التي يقوم فيها فرد من عامة الناس بممارسة حرية الكلام في اجتماعات هومر. لكن في المقال حول الديمقراطية بمعجم أكسفورد يتتبع الأستاذ المحترم فيكتور امريجر "جرائم الديمقراطية اليونانية" بالرجوع إلى الكتاب الثاني في "الإلهادة" بادئا ثيرسيتس "حيث يقول امريجر "كانت هناك دائما حركات مضادة لحكم النبلاء والأثرياء، وذلك حين بدأت الطبقات الدنيا من الناس الأحرار محاولاتها من أجل الحصول على حقوقها الكاملة في المواطنة".
14. Homer, *Iliad*, 2 vols. (Loeb Classical Library, 1925), 1.224-227 (1: 19-21).
15. *Ibid.*, 1.165-168.
16. *Ibid.*, 14.8 off (Loeb 2: 73).
17. *Gorgias*, 525E.
18. *Republic* 10.620C.
19. Plato, edited by Edith Hamilton and Huntington Cairns (Princeton: Princeton University Press, 1971), *Apology*, 41B (25).
20. *Ibid.*, *Symposium* 174C (52).
21. *Ibid.*, *Cratylus* 395A (433).
22. *Republic*, 3.389 Cff.
23. *Ibid.*, 3.390A (quoting the *Iliad*, 1.225).
24. *Ibid.*, 2.383A.
25. *Republic*, edited by James Adam (Cambridge: Cambridge University Press, 1963), 7: 522D.
26. Aeschylus, *Oresteia*, 1429-1443.



## الأدب المهمش في مصر

ريشار جاكمون

ترجمة : منى طلبة

إن سؤال "ما الأدب؟" يعني بعبارة أدق: "ما حدود الحقل الأدبي؟ من يقرؤها؟ وكيف؟". وحتى لا أقع في الخطأ الشائع المتمثل في التحديد المسبق التعسفي بالضرورة، حاولت التعرض لمسألة تحديد الحقل الأدبي الشرعي من خلال بعض المنتجات النصية ذات الهوية الأدبية الإشكالية، مكتفياً بنماذج قليلة مختارة عشوائياً ضمن مادة وفيرة للغاية. ولا بد لي من أن أؤكد أنني في تقديمي لهذه النماذج لا أسمى إلى إضفاء شرعية أدبية عليها (حتى لو أدركت أن مجرد إيرادها في مجلة تعبر بامتياز عن الشرعية الأدبية، هو بمثابة إضفاء شيء من الشرعية على هذه المنتجات النصية). فانا لا أتحدث هنا من منطلق النقد التقييمي، وإنما من منطلق النقد الوصفي. إن تجاهل نص ما والسكوت عنه هو أسهل الوسائل وأقساها للحكم عليه بالإعدام أدبياً. من وجهة نظر النقد الوصفي وعلم اجتماع الأدب، يحول مثل هذا التجاهل دون فهمنا لواقع الأدب بأبعاده المتعددة والمتشعبة في المجتمع المهري. إذ لا يوجد "أدب راق" (ما أسميه هنا الأدب الشرعي) إلا لأنه يوجد في المقابل "أدب متدن"، أي أدب غير شرعي، أو كما سنقول فيما بعد: أدب هامشي Parallittérature.

### ١- التخيلي واللاتخيلي:

لقد ارتبطت عملية قبول الرواية الخيالية ضمن إطار الأدب الرسمي المشروع - على امتداد النصف الأول من القرن العشرين - بعملية استبعاد متزايد للأشكال "اللاتخيلية" المعتمدة - بشكل أو بآخر - مثل أدب الرحلات، أو السير الذاتية، أو التراجم، أو - بصورة عامة - النصوص "اللاتخيلية" التي تتبدى على هيئة تمثيل "لاتخيلي" للواقع. وقد أهملت مثل هذه النصوص من قبل النقد الأدبي الذي اقتصر شيئاً فشيئاً على الأنواع "الإبداعية"؛ مثل الرواية والقصة القصيرة والضمير والسر. ومثال السيرة الذاتية دال هنا: ففي النصف الأول من القرن العشرين كان النقد مهتماً بالسير الذاتية ("الأيام" لطف حسين وإبراهيم الكاتب) للمازني<sup>(١)</sup> بوصفها تعبيراً عن لحظة الحداثة المهيمنة (أو بحسبان أن السيرة الذاتية شهادة ميلاد للفرد وللذات الفاعلة لتاريخها). بعد هذه الحقبة (أي ابتداء من الخمسينيات) جنح النقد إلى التخلي عن هذا النوع من المؤلفات، والذي كان - بالتأكيد وفي اللحظة نفسها - قد تم إهماله نسبياً من قبل الكتاب أنفسهم، حتى وإن ظلت مؤلفاتهم الخيالية تستفيد - على الرطب - من حياتهم الشخصية، وهو ما أثبتته النقد، وشدد عليه مراراً. ولكننا نستطيع أيضاً أن نؤكد أن الطابع الخيالي أو الحقيقي للسرد لم يكن هو المحك الرئيسي في تحديد وضعه بوصفه عملاً أدبياً مشروعاً، وإنما المحك هو قيمته الفنية التي يقرها أو لا يقرها النقد. شاهدنا على ذلك السيرة الذاتية للطفيفة الزيات "حملة تفتيش" ١٩٩٢، إذ تعامل معها النقد بوصفها عملاً أدبياً صرفاً<sup>(٢)</sup>.

ومن هنا نرى أن النقد الأدبي المصري قد باشر وظيفته التقليدية، أي التقييم الجمالي والتبميز بين ما يستحق وما لا يستحق أن يوسم بالعمل "الفني". ولكن النقد لم يف بوظيفته "الحديثة" - إن صح التعبير - والتي تتمثل في إخضاع منتجات نصية وخطابية أخرى للتحليل، وذلك بغض النظر عن أي تقييم جمالي<sup>(٣)</sup>. فباستثناء النصوص ذات الطابع "الفني" من نوع "حملة تفتيش"، لم تكن النصوص اللاتخيلية - إلا فيما ندر - مادة للنقد النصي. ومع ذلك، نستطيع أن نؤكد على أن هذه النصوص اللاتخيلية تعمل - إلى حد بعيد - بالطريقة نفسها التي تعمل بها النصوص التخيلية. إذ تستعين تلك النصوص بمجموعة من التقنيات البلاغية والأسلوبية من أجل بناء تمثيل للواقع ذي معنى ما بالنسبة لكتابتها أو لقارئها. وتبين لنا قراءة سيزا قاسم دراز لـ "إنسان السد العالي" ١٩٦٧ (والنص عبارة عن تحقيق عن بناء السد العالي قام به كل من صنع الله إبراهيم وكمال القلق ورؤف مسعد) كيفية استخدام النص للتقنيات البلاغية المألوفة في الخطاب الخيالي مثل: الاستعارة والمبالغة، وحضور صاحب القول في الخطاب.. إلخ، وهي كلها تقنيات تستهدف "خداع" القارئ (والى حد ما، الكاتب) للنص اللاتخيلي<sup>(٤)</sup>.

ونسوق هنا مثلاً آخر ضمن عشرات الأمثلة المتاحة، وهو قصة عز الدين نجيب (ولد عام ١٩٤٠) "الصامتون"<sup>(١٢)</sup> والتي ينقل لنا فيها تجربته بوصفه مثقفاً قاهرياً غادر المدينة لتتقيف جموع الفلاحين. وعز الدين نجيب فنان تشكيلي (حاصل على ليسانس الفنون الجميلة عام ١٩٦٢)، وهو أيضاً ناقد ومؤرخ للفن المصري المعاصر، وأحد الذين ساهموا في تجديد القصة القصيرة المصرية في الستينيات<sup>(١٣)</sup>. وقد أمضى عز الدين نجيب معظم حياته المهنية في وزارة الثقافة، وكلفه التزامه السياسي باليسار مشقات وصعوبات جمة<sup>(١٤)</sup>.

تنقسم قصة "الصامتون" إلى جزأين، يحكى فيهما الكاتب عن رحلتين له خارج القاهرة، ولم تكن الرحلة الثانية منهما أقل إحباطاً من الرحلة الأولى. فقد أراد عز الدين نجيب في الرحلة الأولى عام ١٩٦٧ - ١٩٦٨ (عندما كان مديراً لقصر ثقافة كفر الشيخ) وكذلك في الرحلة الثانية عام ١٩٦٧ - ١٩٦٨ (بوصفه مسئولاً عن الشق الثقافي لمشروع "التنمية الشاملة" في منطقة أخرى من ريف الدلتا) أراد عز الدين نجيب أن يثبت رسالة "ثورية"، وأن يبرهن على أننا نستطيع بل يجب أن نكافح من أجل "تغيير العالم"، مثله في ذلك مثل كتاب "إنسان السد العالي"، ولكنه يختلف عنهم في أن ما يحكيه هو تجربة سلبية في مجملها. ففي حين وظفت التقنيات السردية في "إنسان السد العالي" بطريقة تحوّل التوترات وتخلق وهم "عالم مثالي"<sup>(١٥)</sup>، أدت التقنيات الروائية المستخدمة في "الصامتون" - على العكس - إلى إبراز مظاهر الصراع، ولكنها - في الحالتين - تقنيات روائية تصل الوصف بمشاهد الحركة والحوار وتأملات الكاتب/ الراوي.

لقد كُتِبَت "الصامتون"، وُتِرَأ - إذن - بوصفها "رواية"، وبهذه الصفة يُفتتح فصلها الأول:

"المكان: الساحة الرئيسية لقرية "مطوبس" إحدى قرى محافظة كفر الشيخ. الزمان: ١٤ من أبريل عام ١٩٦٨، وقت الغروب. السيارة المجرورة تلهث متعبة قبل أن تتوقف في أحد جوانب الساحة القرايية. نزل منها يكسون غبار وإنهاك رحلة طويلة مضنية عبر طرق وعرة. بالرغم من ذلك تملأنا حيوية لم تفتر للعمل، وفي عيون الفريق الصغير العدد كان يتألق حماساً لم تخمد العادة، بينما تنهمك في حل مقطوعة السيارة التي تحمل المولد الكهربائي، وإخراج آلة عرض سينمائي لا يقل عمرها عن عمر السيارة، وتعليق الشاشة على جدار مبنى في طرف الساحة".

كما نرى في هذه الفقرة، لا تكف الحكاية عن التشديد على التفاوت بين بؤس الإطار الاجتماعي وهوان وسائله المادية، وبين حمية وحماسة المشرفين على "القافلة الثقافية". وفي فقرات أخر يسطع التضاد بين مختلف أبطال القصة الذين يُصنفون دائماً وبوضوح: إما في جانب الخير مع قوى التقدم والتغيير، وإما في جانب الشر مع القوى الرجعية. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يستخدم عز الدين نجيب هذا التضاد من أجل تصعيد درامي حقيقي، توجزه لنا عناوين الفصول: "الصامت يصغى"، "الصامت يغضب"، "الصامت ينطق"، "الصامت يصرخ". "الصامتون" حكاية مطابقة للواقع، يستخدمها الباحثون مصدراً مباشراً لتاريخ السياسات الثقافية المصرية، ولكنها أيضاً "سرد روائي" أدبي لتجربة معاشة.

في فرنسا وغيرها من البلدان، أثبت الكثير من البحوث التي أجراها المؤرخون ونقاد الأدب على السواء حول موضوع كتابة التاريخ<sup>(١٦)</sup> أن ثمة سبلاً متاحة لقراءة جديدة ناقدة لما يسمى بـ"السرد المطابق للواقع" في مقابل "السرد التخيلي". كما بينت الدراسات أن هذه المتون السردية (المطابقة للواقع) يمكن استثمارها، لا من أجل ضمها إلى المجال الأدبي، ولكن من أجل الكشف عما تدين به للسرد التخيلي وما ينتج عن ذلك على مستوى تلقى هذه المتون. وسحاول في الصفحات التالية تقديم قراءة من هذا النوع لـ"كتاب التنمية" ١٩٩٦ لسليمان فياض، وهو عبارة عن متواليات من الوصف لشخصيات الكتاب والنقاد المصريين، وشهادة فريدة مدونة لعادات وتقاليد الوسط الأدبي المصري<sup>(١٧)</sup>. وقد استخدمنا هذا الكتاب - في مقام آخر - من أجل رسم ملامح الصورة الاجتماعية للكتاب والنقاد المصريين، أي بعبارة أخرى المضمون المعلوماتي له. ولكن يهمننا أيضاً أن ننظر إلى كيفية عمله بوصفه نصاً سردياً. وقد يزودنا العنوان الفرعي بما يدعم وجهة النظر هذه. فكثيراً ما ألحّ سليمان فياض في مقدمته على أنه "لم يقسم كتابه إلى جزأين منفصلين: النبلاء ثم الأوباش، لأن ضمن أولئك هؤلاء يوجد نبلاء أوباش، وأوباش نبلاء". ومع ذلك، فهذه

الشخصيات ليست شاحبة الملامح، إذ لم يقدم لنا سليمان فياض النبلاء بما لا يليق بهم قط، وما من شيء عندهم يكفر عن خطايا الأرباش. لقد كان الهدف العام للكاتب، إذن، هو المقابلة بين نموذجين من الكتاب: النموذج الخير الذي يعيش وفق القيم الأخلاقية والثقافية للجماعة (العمل، الثقافة، النزاهة، الزهد) ويقاوم وعد ووعيد السلطات الخارجية، والنموذج الشرير الذي يفعل عكس ذلك.

وباستثناء بعض النبلاء من أمثال يحيى حقي (الصوفي)، والناقدين محمد مندور (١٩٠٧ - ١٩٦٥) (العبقري المقهور)، وأنور المعداوي (فارس عصره)<sup>(١١)</sup>، فإن سليمان فياض لا يشير بالاسم إلى الشخصيات الكثيرة التي يعرض لها على مر صفحات كتابه، أو إلى غيرهم وإنما يكتفى بالإيحاء إليهم مستخدماً المجاز أو الكناية مثل (قوس قزح) ويقصد غالي شكرى، و(الضابط الشاب) ويقصد يوسف السباعي ... الخ.

قد تظل هذه الشخصيات مجهولة بالنسبة للقارئ "الساذج" (وهل يوجد مثل هذا القارئ؟)، لكن القارئ الحصيف يفلح بصفة عامة - وعلى مر ما يقرأ من قصص - في تحديد الهوية الحقيقية لمعظم أبطالها (كما أن لعبة الإلغاز هذه تشكل أيضاً متعة من متع قراءة النص). وذلك لأن كل شخصية تتشكل عبر متتاليات من الطرائف والمشهد التي يبني الكاتب من خلالها تمثلاً سلبياً أو إيجابياً للشخصية "الملتقطة". ويبرز كل مشهد وكل طرفة ملمحاً من ملامح الشخصية أو تقليداً من تقليدها السياسية والمهنية. من هذا المنظور يعيد "كتاب النجمة" إنتاج بيئة الطرائف الشفوية مشيراً إلى شخصيات من عالم الأدب أو الفن وهي تتناول تلك النكات في جلساتها الخاصة.

وتشكل هذه الطرائف خطاباً حقيقياً من بقايا ثقافة الشفاهية في الأوساط الأدبية، واستبقاء لثقافة شفاهية متداولة في الأوساط الأدبية، له متخصصوه الذين يمكن عدّهم رواة محدثين يحفظ بعضهم في ذاكرته ذخيرة حقيقية من هذه القصص والطرائف. ولهذا النوع من الخطاب قواعده: إذ يجب أن تكون الطرفة حاملة لما هو كوميدي أو ساخر، وقيمة نموذجية هي مضرب المثل. والطرفة التي اخترناها هنا من بين طرائف هذه الجلسات بطلها هو عبد الرحمن الخيمسي (١٩٢٠ - ١٩٨٧) العصامي المتعدد المواهب: وهو شاعر وقصاص وكاتب دراما ومترجم ومخرج مسرح وسينما ومناضل شيوعي لأمر طويل:

"طرق بليغ حمدي باب الخيمسي (ولم يكن بليغ قد أصبح الملحن المفضل لأمر كلثوم وعبد الحليم حافظ بعد) وهو في حاجة إلى عشرة جنيهات. ولم يكن الخيمسي يمتلك هذا المبلغ الكبير آنذاك، فاصطحب صديقه - دون أن ينسب ببنت شفة - إلى منزل مئونة مشهورة، وقال لها إنهما قد قدما إليها ليعرضا عليها أغنية جديدة من تأليفه وتلحين بليغ حمدي. فنظر إليه بليغ حمدي مذهولاً، إذ لم يكن قد لحن شيئاً بعد... وراح الخيمسي يرتجل مطلقاً، واستدار إلى رفيقه الذي أدرك أن عليه أن يرتجل اللحن، وهكذا تم إعداد الأغنية في دقائق، وأعجبت بها المئونة، بل تحمست لها حتى إنها أعطت الخيمسي خمسين جنيهاً، فاقطع منها عشرة جنيهات أعطاها لبليغ حمدي واحتفظ بسائر المبلغ! ولقيت الأغنية - بالطبع - نجاحاً عظيماً".

تكشف لنا هذه الطرفة عن عبقرية الخيمسي وانتهازيته، وتسد إليه دوراً رئيسياً بجوار بليغ حمدي النجم اللامع للموسيقى المصرية، وترفعه إلى مقام الأخير، ولكنها أيضاً تشي بنزوع موهبة الخيمسي إلى الاستسهال. وتجرى طرائف "كتاب النجمة" وفق النموذج السابق. لكن أكثر شخصيات الكتاب نجاحاً - من منظور قواعد هذا النوع من الخطاب - هي شخصية "عجل جسد له خوار"، والتي نتعرف من خلالها بسرعة على "بُعيع" المثقفين القاهريين: ثروت أباطة. والطرفة الأكثر لذة المذكورة عنه بعنوان "المجد بالصدقة":

"قدمت السينما المصرية في عام ١٩٦٩ فيلمًا مقتبسًا من إحدى روايات ثروت أباطة وهي "شيء من الخوف" التي نشرت عام ١٩٦٧. وقد عهد المخرج بكتابة أغاني الفيلم إلى عبد الرحمن الأنبودي الذي لم يعجبه السيناريو، فأجرى قلمه في كل من السيناريو والحوار. وجاء يوم العرض الخاص للفيلم، وجلس مؤلف الأغاني الشاب بجانب ثروت أباطة الذي

غضب غضباً شديداً وأخذ يلكز بمرفقه مؤلف الأغاني قائلا: "..... أنا برىء من هذا الفيلم، هذه رلية "حمراء مذبوكة" (أى ضيوعية) ستوقعنا فى نقمة المسكر". واعترضت الرقابة على الفيلم، مما أسعد ثروت أباطة. وعارض المخرج والمنتج القرار، واتخذ جمال عبد الناصر قراراً بعرض الفيلم قائلا: "اعرض الفيلم، لو كنا كما يقول الفيلم، فنحن أولاد كلب، ونستحق التشهير بنا". (دائماً صورة ناصر كما يحب أن يراها المثقفون المصريون هى صورة ديكتاتور بلاشك، لكنه يحترم الثقافة. وهذا على عكس السادات، طاغية حقيقى وديمقراطى مزيف معاد للثقافة).

وعرض الفيلم ونجح نجاحاً ساحقاً، ونسى الناس المخرج ومؤلف الأغاني، وصار الفيلم فيلم ثروت أباطة، ومشى يختال بنفسه بين الناس. وبعد وفاة جمال عبد الناصر، راح ثروت أباطة يتعنى ويكتب فى الصحف والمجلات بأنه وقف ضد الاستبداد فى العهد الفاجر، وأن شجاعته لم يقم بمثلها كاتب. ولم يكف عن القول إلا حين قال له كاتب مسرحى قديم: كفى، نحن نعرف من كتب سيناريو الفيلم وأغانيه.... لقد قرأت قصتك وشاهدت الفيلم، وليس لك من قصة الفيلم سوى اسمك. ويليتك الكبرى يا صاحبى حين يكتب أحد يوماً ما الحقيقة، ولسوف تعيش بقية عمرك فى "خوف" من هذا اليوم".

لقد نجح فياض بشكل خاص فى صياغة هذه الطرفة، إذ امتزج الأثر المضحك للطرفة بالرسالة التى يراد تمزيقها، وذلك من خلال التورية الساخرة التى تحملها الكلمة الرئيسية الجامعة لكل من الفيلم والرواية، وهى "الخوف". فثروت أباطة الذى يدعى إدانته للشعور بالخوف الكبير، ذلك الخوف الذى يروع به الديكتاتور الشعب والمثقفين، يستحوذ عليه - هو بدوره - خوف هائل من جراء شيء شديد التفاهة. ونحن نرى أن الشيء المهم فى هذه الطرائف، وفى كتاب مثل "كتاب النعمة"، لا يرجع - غالباً أو بصفة خاصة - إلى مدى صدق هذه الطرائف، وإنما يرجع بالأحرى إلى الوظيفة التى تؤديها، وفيما هو أبعد من ذلك، إلى نمط تمثيل العالم الثقافى والفنى الذى يبينه مثل هذا الخطاب. من هذا المنطلق، لنا أن نتصور مدى الأهمية التى يمكن أن يحظى بها درس فى الإثنوجرافيا الأدبية لإنشاء مدونة (ولنذكر هنا أنها شفهية أساساً) لهذه الطرائف، وإخضاعها من ثم لتحليل من قبيل ما حاولناه هنا بشكل سريع.

ليست الطرفة الأدبية على طريقة "كتاب النعمة" إلا حالة خاصة "لنوع أدبى" أكثر رحابة، تشيع تسميته فى مصر "بالأدب الساخر". وهو نوع يتراوح ما بين التخيلى واللاتخيلى، بين الشعر والنثر، بين الصحافة والأدب، بين الكتابة والشفاهة إلخ، ومثله بوصفه نوعاً "متدنياً" بالنسبة للأدب "الراقى" كمثل الكاريكاتير بالنسبة للفن التشكيلى. وربما يعنى النقاد والباحثون أحياناً بالكاريكاتير والنكتة المصرية<sup>(١٦)</sup>، ولكن عنايتهم بسائر أشكال التعبير فى الأدب الساخر أقل. وذلك على الرغم من أن هذا النوع الأدبى يمتد بجنونه إلى الماضى السحيق، وأنه لم يكف - منذ فجر النهضة وحتى يومنا هذا - عن ابتداء مؤلف غزير يستحوذ على إعجاب الجمهور. ولكن مصير هذه المدونة - كمصير غالبية المنتجات الثقافية (المتوسطة) - كان الإهمال. وذلك لأنها من ناحية تبدو "مزدوجة الهوية" بحيث لا تثير اهتمام علماء الفولكلور، ومن ناحية أخرى تبدو "متدنية" بحيث لا تجذب انتباه النقد الرسمى.

وهكذا تبدو صورة الثقافة المصرية وكأنها فى حالة فصام (شيزوفرانيا)، فهى منقسمة ما بين "ثقافة الجماهير" التى تولى الضحك قيمة كبرى، وبين "ثقافة النخبة" الجادة إلى درجة تأثير الهياس، لذلك ظن ب. كاكيا أن بوسعه أن يؤكد على غياب أدب من طراز P.G Wodehouse - وهو أدب أكثر الكتاب الساخرين الإنجليز شهرة - فى العالم العربى<sup>(١٧)</sup>، متبنياً بذلك الترتيب الرسمى للمقيم الأخلاقية والجمالية بدلاً من مساءلته. فهو يمدّ جمهرة النصوص والكتابات الفاقدى الأهلية أو المغمورين بالنسبة للنقد الرسمى وكأنهم غير موجودين. وكان جديراً به - بدلاً من اللجوء إلى مقارنات سطحية نابعة من النزعة المركزية الأوروبية - أن يستغنى عن وساطة النقد العربى، وأن يبحث مباشرة فى النتائج الأدبية.

نحن لانتحدث هنا عن الهزل أو الهجاء أو السخرية فى الأعمال الأدبية الرسمية الشرعية، والتى تنهل بدورها من ينبوع "النكتة"<sup>(١٨)</sup> الذى لا ينضب. وإنما نتحدث عن أشكال

خاصة من الكتابة شعراً أو نثراً. فعلى سبيل المثال، نجد في الشكل الهجائي من هذا الأدب - وفي صورة المتجددة - امتداداً للنوع الأدبي التقليدي المتمثل في المقامة. فمُنذ حسن العطار (١٧٦٦ - ١٨٢٥) مُعلم الطهطاوي، وصاحب المقامة اللاذعة من "مخول الفرنسيين الديار المصرية"<sup>(١١)</sup>، ومروراً بمقامات بيمر التونسي، وحتى المقامات الأحدث لعباس الأسواني (١٩٢٥ - ١٩٧٧)<sup>(١٢)</sup>، فقدت المقامة - في أغلب الأحوال - طابعها الخيالي، لتتجهز حول الهجاء السياسي والاجتماعي. وعلاوة على هذه الخصيصة، نستطيع أن نعتز في السير الذاتية على خصيصتين أخريين من خصائص المقامة، وهما: نزعة الصلابة الغابرة وقرينة الهجاء، وهو ما يصدق على نص "السيد ومراته في باريس ١٩٢٣ - ١٩٢٤ لبيمر التونسي"<sup>(١٣)</sup>، وهو من الأعمال النثرية النادرة التي كتبت كاملة باللغة العامية. وهو ما يصدق أيضاً على "الولد الشقي في المنفى" ١٩٨٦، وهو الجزء الأخير من أربعة أجزاء تحكي مغامرات الولد الشقي: الاسم الصحفي المستعار للكاتب محمود السعدني (المولود عام ١٩٢٧). وقد استعرض الكاتب في هذا الكتاب عشر سنوات من التشرد قضاها في المنفى (يوصفه واحداً من ضحايا حركة التصحيح عام ١٩٧١). فقد غادر السعدني مصر بعد فترة وجيزة من إطلاق سراحه عام ١٩٧٣، ليقوم بسياحة قمرية، إلى حد ما، بين لندن وبعض العواصم العربية). ويُعدّ السعدني وبعض الكتاب الصحفيين من أمثال أحمد رجب، هجائين معروفين، يقرأ لهم جمهور عريض أكبر بكثير من جمهور معظم الكتاب الرسميين. ومع ذلك، غالباً ما ينحى أولئك الصحفيون جانباً، ويستبعدون من مجال الأدب الرسمي. وكثيراً ما نجد كتاباً ومؤلفي دراما معترفاً بهم ينخرطون في كتابة شتي أشكال الأدب الساخر للوفاء - إلى حد ما - بقوت يومهم، مثل محمد مستجاب<sup>(١٤)</sup> وعلى سالم<sup>(١٥)</sup> ومجيد طوبيا<sup>(١٦)</sup>. كما يُعدّ الهجاء السياسي والاجتماعي مجالاً محبوباً للشراء ولا سيما نوى التعبير العامي: من الزجالين القدماء مثل بيمر التونسي وحتى صلاح جاهين وأحمد فؤاد نجم ونجيب سرور. باختصار، إننا نرى - بدون أن نخوض في الحديث عن المسرح الكوميدي وهو بدوره عالم آخر - أن المدونة المكتوبة والشاسعة التي تطرقنا إليها بالكاد في هذا العرض تتميز بالهزل والهجاء<sup>(١٧)</sup>. وما نحن - على الأقل - نشعر بالاطمئنان لعدم غياب أدب من طراز أدب P.G.Wodehouse في العالم العربي.

## ٢- ملامح من "الأدب الهامشي" المصري:

لقد أكدنا من قبل على أن الاعتراف بالأعمال التخيلية قد ارتبط باستبعاد الأعمال اللاتخيلية من الحقل الأدبي الرسمي الشرعي. ويمكن لنا أن نؤكد هنا على أن هذه العملية المزدوجة ما كان لها أن تحدث لولا تزامنهما مع عملية تأسيس لمدونة خيالية تم تعريفها بالسلب: فلا معنى "لرواية الفنية" إلا في إطار تقابلها مع نقيضاتها: رواية التسلية، الرواية التعليمية، رواية العبرة إلخ. لقد استنسخ الحقل الأدبي المصري - إلى حد ما، ومع فارق قرن من الزمان (يتوافق مع الفارق في تاريخ حركة محو الأمية) - التطور الحاصل في الحقل الأدبي الفرنسي طيلة القرن التاسع عشر: وهو التطور الذي تمثل في الاندثار التدريجي للأدب الشفاهي التقليدي، وفي إنشاء "سوق مزدوج" للأدب المكتوب: أي سوق ضيق للأدب "الراقي"، وسوق واسع للأدب "المصنّع" "الجماهيري" "المبتذل" إلخ.

في فرنسا وغيرها من البلدان الغربية، لم يعد النقد يتجاهل مثل هذا الأدب الجماهيري، وإنما شرع منذ الستينيات في رد الاعتبار إليه من خلال المصطلح النوعي الذي شمله، وهو مصطلح الأدب الهامشي Parallittérature.

ويسمح هذا المصطلح أولاً: بالتمييز بين الأدب الهامشي وبين "الأدب الشعبي" (يستخدم المصطلح الأخير بصفة عامة للإشارة إلى الأدب الشفاهي أو الأدب ذي الأصول الشفاهية). كما يسمح ثانياً: بتفادي التضمينات الخلطة والمنتقصة من قدر هذا الأدب بوصفه "أدباً متدنياً" أو "شبه أدب"، أو - على العكس - بتفادي التضمينات المعلقة من شأنه بوصفه "أدباً آخر" أو "الأدب - الضد". وثالثاً: كان لإطلاق النقاد لمصطلح "الأدب الهامشي" على مجموع المؤلفات المطبوعة - الرواية الماطفية والرواية البوليسية ورواية الجاسوسية ورواية الخيال العلمي إلخ - فضل الإشارة إلى أن هؤلاء النقاد يرفضون إدانة تلك المؤلفات باسم جماليات غير جمالياتها، كما أنهم يرفضون إخضاعها لمشروع رد الاعتبار الذي يحرمها من قيمتها النوعية<sup>(١٨)</sup>.

ويبدو أن هذا النوع من التناول "للأدب الهامشي" لم يحتل بعد المكانة اللائقة به في النقد العربي (المحلي أو الأجنبي). إذ ينصب اهتمام النقد العربي: إما على الأدب الشعبي (ذو المصادر الشفهية) في إطار أيديولوجية قومية تسعى إلى تشكيل "الشعب" وتعريفه على نحو تجريدي بوصفه رسولا حاملا لكلمة أصلية ومبتكرة (ومثل هذا المشروع النقدي الأيديولوجي مماثل لمشروع علماء الفولكلور الأوربيين في القرن التاسع عشر<sup>(٣١)</sup>)، وإما على الأدب الرسمى على أساس من الجماليات "الفنية"، ملقياً بعد ذلك بمعظم المنتجات الأدبية إلى مجال الأدب التحتي. وقد نجح مشروع الحجب والإخفاء هذا إلى الحد الذي جعل ب. كاكيا - كما رأينا من قبل - يتساءل بحدّة عن أسباب هذا الغياب المزعوم لأنواع أدبية مثل الرواية البوليسية ورواية الخيال العلمى والأدب العجائبي والأدب الفكاهي... إلخ، فى الأدب العربى الحديث<sup>(٣٢)</sup>. ومع ذلك فلمشروع الحجب والإخفاء هذا وجه آخر يتمثل فى المحاولات الجانبية التى تبذل من أجل تحويل الأنواع أو الأعمال، التى تنزع النماذج الأدبية السائدة إلى إزاحتها من مجال الحقل الأدبى، إلى مادة أدبية مشروعة، على نحو ما نجده مثلاً من سعى النقد إلى إعلاء قيمة أعمال كانت تصنف فى الأحوال العادية بوصفها أدباً تحتياً، لأن مؤلفها يشغل منصباً ذا سلطة فى المؤسسة السياسية الإعلامية، أو ما نجده أيضاً من محاولات مؤلفى هذه الأنواع "المتدنية" من الأدب للنفاذ بها إلى قلب الحقل الرسمى الشرعى<sup>(٣٣)</sup>.

فى الواقع، إن صعوبة اعتماد "الأدب الهامشي" المصرى موضوعاً للدراسة قائماً بذاته ترجع - فى جزء منها - إلى اختلافه عن نظيره الأوربى. إذ لا يناهز الأدب الهامشي المصرى، اللهم إلا نادراً، مرحلة "تصنيع" هذا الأدب فى أوربا، كما أنه لا يتميز بشكل حاسم - فى جمالياته أو شروط إنتاجه - عن الأدب الرسمى. ولتضرب مثلاً على ذلك بالأدب الذى يغلب عليه الطابع "العاطفى"<sup>(٣٤)</sup>، والذى ازدهر فى الصحافة المصرية لفترة طويلة، وكان معظم كتابه من النساء: جاذبية صدقي (ولدت عام ١٩٢٠)، وصوفى عبد الله (ولدت عام ١٩٢٥)،<sup>(٣٥)</sup> وإحسان كمال (ولدت عام ١٩٢٩)، وهى تنشر منذ عام ١٩٥٨،<sup>(٣٦)</sup> وزينب صادق (ولدت عام ١٩٣٥)،<sup>(٣٧)</sup> إلخ. لقد اتم إنتاج هؤلاء الكتابات ببعض الخصائص المميزة للأدب الهامشي مثل: الإطناب والتكرار أو التسلسل (تكرار نفس الموضوعات والحكايات والشخصيات المقبولة... إلخ). كما يزداد التشديد على هذه الخصائص من خلال أنماط نشرها (عمود أو باب دورى فى الصحيفة). وإن تميز هذا النوع من الأدب عن الأدب الهامشي من زاوية العلاقة التى يسمي لإقامتها مع القارئ، فهو يتسم "بالخفة" وإن خضع للجماليات السائدة (مجموعة القواعد اللغوية والأسلوبية) وله بوجه عام بُعد تعليمى محدد ومتسق مع الفكرة التى يتصورها الكتاب عن "رسالتهم الاجتماعية". ونستطيع أن نخلص إلى النتيجة نفسها بالنظر إلى روايات الجاسوسية للكاتب المصرى المتخصص فى هذا النوع من الروايات: صالح مرسى (١٩٢٩ - ١٩٩٦)،<sup>(٣٨)</sup> ألا وهى: أننا من جهة نجد بدايات للتحويل بالأدب الهامشي إلى مرحلة "التصنيع"، ومن جهة أخرى نجد التزاماً بالنظام المرجعى للأدب الرسمى الشرعى (الواقعية، التعليمية، والموضوعات القومية).

ولكن إذا مادفعنا بالبحث إلى ما وراء هذه الآفاق الوسيطة، سرعان ما سنكتشف أن قطاعات عريضة من سوق الكتاب قد أصبحت زاخرة بهذه الأنواع "المتدنية" من الأدب، والتى كان غيابها المزعوم يزعج كاكيا. أولاً: تشغل الترجمات عن الأدب الأجنبى قطاعاً مهماً من هذا السوق. وهذه ليست خصيصة مصرية. فمنذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى يومنا هذا، لم تكف دور النشر عن إعادة نشر الروايات البوليسية والكلاسيكيات الأوربية لروايات المغامرات والفروسية (لألكسندر دumas ووالتر سكوت وميشيل زيفاجو وبونسون دو تيرارى). وفى مصر نجد أن أجاناً كريستى وموريس لوبلان مبدع "أرسين لوين" هما أكثر من تُرجم لهم من الكتاب الأجانب (بصورة مختصرة فى أغلب الأحيان). كما تنشر هذه الترجمات ويعاد نشرها فى سلاسل رخيصة الثمن<sup>(٣٩)</sup>. ومنذ عشر سنوات، نلاحظ "اختراق" الروايات العاطفية - المترجمة عن سلسلة كتب "هارلكوين الأمريكية" تحت اسم روايات عيبر - لقطاع كبير من سوق الكتاب المصرى. ولاشك فى أنه لا يمكن مقارنة أرقام مبيعات هذه الروايات فى مصر - وإن كانت أرقاماً مجهولة - بنظيراتها المعروفة فى أوربا<sup>(٤٠)</sup>، ولكن تمتع مثل هذه السلاسل الروائية بطبعات متعددة فى مصر يشير بوضوح إلى شعبيتها<sup>(٤١)</sup>.

ولا تحكرك الترجومات وحدها سوق الأدب الهامشي في مصر، فهناك أيضا إنتاج محلي مبتكر يتنامى انطلاقاً من أنواع وتقنيات معروفة في أوروبا، وإن ظلت له مضامينه المحلية الخاصة. ففي بداية ومنتصف القرن العشرين، ظهرت السلاسل الشعبية الكبرى مثل سلسلة "سامرات الجيب" وسلسلة "كتابي"، والتي حل محلها اليوم سلاسل الكتب المنشورة من قبل دار نشر مزدهرة<sup>(٣٦)</sup> هي "المؤسسة العربية الحديثة". وأهم ما تنشره من سلاسل مخصص بالفعل لهذه الأنواع المزعم غيابها عن الأدب العربي، مثل سلسلتى الروايات البوليسية والخيال العلمى: "رجل المستحيل" و"ملف المستحيل" اللتين صدر عن كل منهما أكثر من مائة وعشرين عنواناً، كلها للمؤلف نفسه الدكتور نبيل فاروق<sup>(٣٧)</sup> المتخصص الحالى في هذا النوع من الأدب. هذا علاوة على سلسلة "زهور" التى ظهر منها أربعة وسبعون عنواناً فى قائمة عام ١٩٩٨، والتى يقدمها الناشر بوصفها "السلسلة الرومانسية الوحيدة التى لا يستحيى الوالدن من وجودها فى المنزل". هذه السلاسل الثلاث هى الأكثر مبيعاً، ويكفيها دليلاً على ذلك وجودها الكثيف فى شتى مراكز البيع.

وحتى لو كان الأدب الهامشي المصرى قد استعار الكثير من نظيره الأوروبى، فإنه قد اتخذ أشكالاً مبتكرة، لأنه يعمل فى سوق وبين أيدى جمهور يشكله خيال محدد، ويدعن لقيود خاصة. ومثل هذا التعبير المبتكر جدير بالدراسة أكثر من الروايات المقتبسة أو المقلدة للرواية البوليسية أو العاطفية الغربية. وبما أن التقاليد الاجتماعية ونظم الرقابة تحظر رواج الأدب الشبقي أو الجنسى، وبما أنه ينبغي - أيضاً - تلبية حاجات الجمهور لمثل هذا الأدب، فقد ظهر نوع خاص من الأدب الشبقي، الذى يمكن أن نطلق عليه تطلقاً "الأدب الذى يقرأ بيد واحدة"<sup>(٣٨)</sup>. والكاتب الرئيسى حالياً لهذا النوع من الأدب هو خليل حنا تادرس (ولد عام ١٩٣٩). ويعدّ تادرس - فى حرفيته وكم إنتاجه - خير مثال للأدب الهامشي المصرى اليوم.

ولد تادرس فى بنى سويف بمصر الوسطى لأب يعمل مُدرّساً. وقد عرف تادرس طريقه إلى الأدب منذ شبابه الباكر. فبنذ روايته الأولى "شيطان الحب" ١٩٦٠، التى نشرها وهو فى الواحد والعشرين من عمره، وهو يكرر دائماً "الصيغة" نفسها التى تسببت فى نجاحه. فبعد الرواية الأولى، أصدر مائة وخمسة عشر عنواناً<sup>(٣٩)</sup> ما بين روايات وقصص ومقالات جنسية وترجمات مختصرة أو مقتبسة عن مؤلفات مورافيا، وساجان، ومارسيل بريفو، وفرويد، إلخ، كما يعاد نشر الكثير من هذه المؤلفات بصفة منتظمة. ولكننا - كما هو الحال دائماً - لانستطيع أن نعرف على وجه الدقة حجم النشر الواقعى لها، وإن كان كل شيء يدل على ارتفاع نسبة المبيعات<sup>(٤٠)</sup>. فتادرس من المؤلفين المصريين القلائل الذين يعيشون من عائد مبيعات كتبهم وحده (مما سمح له بالاستقالة من وظيفته العامة سنة ١٩٨٥ وهو فى السادسة والأربعين من عمره، وكان وقتها أباً لثلاثة أطفال). كما نفذ خطة فريدة للنشر: فهو ينشر على حسابه الخاص، ويختار صورة الغلاف (وهى عامل أساسى فى البيع) بنفسه، ويحدد سعراً وسطاً للكتاب، أى سعراً رخيصاً بالقدر الذى لا يشكل عبئاً على المشتري المنتظر، ومرتفعاً بالقدر الذى يحقق هامشاً من الربح (السعر الحالى للكتاب يتراوح ما بين ثلاثة وخمسة جنيهات)، كما يتعامل تادرس مباشرة مع الموزعين المصريين (المؤسسات الصحفية) والناشرين العرب الذين يروجون أعماله خارج مصر<sup>(٤١)</sup>.

وحسبنا قراءة النص المكتوب على الغلاف الخلفى من المجموعة القصصية "ليلة واحدة تكفى" ١٩٨٣ - وهو نص مقتبس من القصة التى سُميت باسمها المجموعة - للوقوف على الوصفة الناجمة التى يتبعها تادرس فى مؤلفاته:

"وهرت فجأة أن شيئاً غريباً يختل فى أحشائي وأحسست بغصة مخيفة تتمسك فى حلقى!! وأبنت صدرى ينشق من حرارة الأنفاس ووضعت يدي غليه، فإذا بها تقع على ثدي!! وإذا بى أشعر أن شيئاً غريباً طيباً يسرى فى أنحاء جسمى، شعور غريب لم يسبق لى أن أحسسته من قبل هذه اللحظة، ولم أدرك فى أول الأمر ما حل بى!! بالرغم من هذا الاضطراب، الذى تملك جسمى وعن هذه النيران التى سرت فيه.... كنت أشعر بلذة سحرية تنساب بين أضلعي بدافع غريب.. للتجرد من ملابسى!! وتعرية جسمى للهواء الطلق، لعل أجد فيه شيئاً يطفى النار! ونزعت عنى ملابسى... ووقفت فى حديقة منزلنا، أنتظر سكون العاصفة التى اجتاحتنى وسيطرت على وأنا هكذا!!".

ويقتضى "عقد القراءة" الخاص بهذا الأدب المحافظة على نوع من "الإثارة" طيلة السرد. ومن هنا نفهم إيثار الكاتب للقصص القصيرة (التي تشمل بضع صفحات)، والتي يحكيها بضمير المتكلم (على نمط الاعترافات أو المذكرات الحميمة أو المراسلات القصصية)، حيث تغيب المرجعية الواقعية: فكل الأحداث تجري في إطار زمني ومكاني غير محدد، مما يترك لدينا انطباعاً - ونحن نقرأ اليوم قصصاً يرجع تاريخها إلى الستينيات - بأنها قد كتبت بالأمس فقط.

ويؤكد لنا نص الغلاف الخلفي على خصيصة من الخصائص التي تميز الأدب الهامشي، ألا وهي العناية التي يوليها الكاتب للنص المرافق، أى لكل ما يحيط النص نفسه (من غلاف وصورة وعنوان وهوامش)، وما يتم ابتكاره لجذب القارئ المشتري، وإشعاره بأن محتوى المنتج المباع له لن يحبط توقعاته المعروفة للكاتب. وعلاوة على أهمية الغلاف الأول والأخير، هناك العنوان الفرعي النوعي الذي قد يتسم بالإغراء نوعاً ما: مثل "بريق الذهب" ١٩٨٣ الذي نجده في الغلاف الداخلي لقصة عنوانها الرئيسي هو "باقة زاهية من قصص الحب".

ولخليل تادرس علاقة حميمة بجمهوره، وهو ما تدل عليه أيضاً إشارته إلى رقم صندوق بريده في كل كتبه، وهو يتلقى فيضاً غامراً من المراسلات. ففي الوقت الذي يتوجه فيه الكاتب "الخالص" إلى قارئ افتراضي يمثل الوجه الآخر لذاته في شكلها المثالي، يتوجه كاتب الأدب الهامشي إلى قارئ فعلي وحقيقي، ويسعى إلى التعرف على ردود أفعاله من أجل تكييف العمل الأدبي وفق توقعاته<sup>(١١)</sup>. فمن هو جمهور تادرس؟ بلا شك، هو نفس جمهور الشعراء المتخصصين في "قصيدة الغزل" مثل فاروق جويدة الشاعر المصري الوحيد الذي يتمتع حالياً بجمهور عريض، وإن كان جمهور تادرس يفوقه عدداً. وهذا الجمهور أغلبية من الشباب المراهقين والمراهقات، وهم كثيرون بحكم طول فترة الدراسة وتأخر سن الزواج. ويلعب كل من تادرس وجويدة على قطبين متعارضين للخيال: العاطفي/ الشبقي، فصامي (الرغبة الجسدية وما يصاحبها من محظورات/ والرغبة العاطفية المتسامية). ولكن شعر فاروق جويدة يجذب إليه الشباب من الجنسين - الذكور والإناث - بلا تمييز، في حين أن معظم جمهور خليل تادرس من الفتيان، الذين يجدون في مثل هذا الأدب الشبقي "الخفيف" مادة بديلة عن المنتجات الجنسية الإباحية، المستهجنة من قبل الأخلاقيات الاجتماعية السائدة، والخاضعة للرقابة من قبل أجهزة الدولة.

الملح المشترك بين كل قصص تادرس هو حفاظها على سلامة الأخلاق. فكلما غاص أبطله في وحل الخطايا (من أجل المتعة القصوى لقارئه)، ضاعف الكاتب إحالاته إلى القاعدة الأخلاقية. وبدون الوقوع في تناقض ما، يجعل الكاتب من المحظور واختراق المحظور طرفين يغذى كل منهما الآخر بالتبادل، وبذلك لا يكتسب التذكير بالقاعدة معناه من إحالاته لاختراقها فحسب، وإنما يسمح - أيضاً - بإيجاد شرعية لكل مشروع الكتابة لدى الكاتب. لقد أعيد طبع رواية "نشوى والحب" ١٩٧٧؟- وهي من أكثر رواياته رواجاً - ما لا يقل عن عشر مرات. وهي تحكي عن السقوط النحط لفتاة من عائلة كريمة، تستبد بها شهواتها، وتستحوذ عليها ذكريات أولى العاهبات الشبقيات مع بستانى الحديقة الخاصة بمنزل عائلتها، وذكريات علاقاتها الجنسية بعشاقها وعشيقاتها وأزواجها المتعاقبين. ولكننا، وقبل نهاية الكتاب بقليل، وعند سقوط البطلة إلى الدرك الأسفل من الخطيئة، نجد أنها تُصاب بحروق خطيرة إثر تعاقبها لحادث سيارة. وبما أنها قد عاشت من أجل إشباع نيران شهواتها، فيجب طبيعياً أن تعاقب بالنار في نهاية الأمر. وهما ذى تتوب عن آثامها وهي على سريرها في المستشفى، فتضع حداً لحياتها راجية عفو زوجها. لقد كان خليل تادرس ينفي عن نفسه دائماً - فيما أجرى معه من حوارات صحفية - أنه يكتب أدباً جنسياً، مؤكداً على أن قصصه تعليمية وأخلاقية وهادفة<sup>(١٢)</sup>. وقد يجانبنا الصواب إذا ماعدنا هذه الشهادة نفاقاً خالصاً، لأن تادرس يعرف أن قاعدة مثل هذا النوع من الأدب تستوجب انصواء اختراق المحظور على التذكير بالضوابط الاجتماعية، وذلك حتى يحدث الأثر المنتظر منه ويكون مقبولاً لدى القارئ.

هناك مثال آخر على أشكال الأدب الهامشي المصري المبتكر، وهو قصة لانعرف كيف نحدد اسمها لأن غلاف القصة يحمل عنوانين بالإضافة إلى عنوان فرعي: في أعلى الغلاف: "المرأة التي أنجبت للشيطان"، وتحت عنوان فرعي: "المرأة التي اغتصبها الجان"، وفي أسفل الغلاف على اليمين: "قصة من الواقع لامرأة عشقتها الجان"<sup>(١٣)</sup>. يتم تقديمها على أنها أكثر



القصص مبيعاً، دون أن تتمكن من معرفة "ما الذى تعنيه هذه العبارة بالضبط"<sup>(4)</sup>. وهذه واحدة من القصص الصادرة أخيراً لنبييل خالد. ويتم التعريف بالمؤلف على ظهر الغلاف بوصفه خريج كلية عسكرية، وكاتباً للكثير من الأعمال التى نشرت فى العالم بأسره، وعضواً فى اتحاد الكتاب ومنظمة العفو الدولية ورابطة المحاربين (هكذا). كما يورد الكاتب ثبثاً بمؤلفاته التى تضم أكثر من ثلاثين عنواناً من بينها عشرون رواية: "فنانة عربية"، "هدى ومعالي الوزير" (ويوضح ثبت المؤلفات أنها نقلت إلى السينما)، "بنات للبيع"، ومجموعة قصصية بعنوان "اغتيال المحارم"، و"غراميات السيدة الأولى" إلخ. وتدلنا هذه العناوين على أن "هدف" الكاتب هو استعادة الموضوعات التى لاقت نجاحاً فى الصحافة الصفراء مثل قصص الحياة الخاصة لنجوم الفن والسياسة وفضاائحهم، لتوظيفها فى أشكال تخييلية. ويرتبط موضوع المرأة التى اغتصبها الجان بموضوع رئيسى كانت شتى الصحف قد أثارته وهو: اقتحام الجان للحياة العادية للناس. ومن ثم دارت أدبيات كاملة حول الجان - كيف نتعرف عليهم، كيف نخذلهم أو نتحالف معهم - وجذبت إليها جمهوراً عريضاً:

"تحكى رواية نبييل خالد عن مغامرات سهام، وهى فتاة يتيمة وأودها جنى عن نفسها، ولكنها قاومت إغوائه. وفى كل مرة كانت تردده فيها، كان الجنى يطلق المزيد من قواه التدميرية؛ فخصعت له سهام مقهورة فى البداية ثم راضية فى النهاية. وقد زين لها الجنى الجشع والطموح، فدفع بها إلى عالم السياسة. وبمساعده، استطاعت التخلص من أعدائها وتدرج سلام السلطة إلى أن انشجبت رئيسة للجمهورية. ولم تدرك سهام أنها فى غمار كل ذلك لم تكن سوى لعبة بين يدي الجنى. وقد أوعز إليها الجنى بتعيين الأبناء الذين أنجبتهم منه فى كل المواقع الحساسة فى الدولة، ومن هنا شاع الفساد والفوضى فى البلاد".

وكما هو الحال غالباً فى هذا النوع من المؤلفات، نجد أن المتن والنص المرافق يشكلان معاً مزيجاً من ملامح مأخوذة عن الأدب الرسمى، ولامح يختص بها الأدب الهامشى. على مستوى النص المرافق، نجد تضميماً للعناوين الموجهة لدغدغة مشاعر المشتري، ونجد أيضاً طابعا شديداً الإغراء لصورة الغلاف، وكذلك النص المذكور على الغلاف الخلفي:

"عزيزى القارئ، هذه قصة امرأة جميلة عشقتها الجان. فتلح معنا أيها القارئ العزيز لتعلم ما فعلوا بها".

وهذه كلها عناصر تخضع "لمقد قراءة" الأدب الهامشى<sup>(5)</sup>: فهى تحدد إستراتيجيته التجارية، وتسمح للقارئ بالتعرف على الكتاب بوصفه منتجاً مطابقاً لمواصفات النوع أو السلسلة التى عهدنا من قبل (أدب الجان).

ولكن الإخراج الخارجى للغلاف يناقض الإخراج الداخلى للكتاب، إذ يتبع الأخير التقنيات الضابطة لشرعية الأدب الرسمى خاصة: الإهداء، ثم التمهيد. ونجد هنا نوعاً من التمهيد يتمثل فى إعادة نشر عرض صحفى للرواية (ص ٧ - ٨) تعقبه إشارة إلى أن هذا المقال قد نشر - فور ظهور الطبعة الأولى من الرواية - فى مجلة "حواء"، ثم التعريف بالمؤلف فى نهاية الكتاب. وعلى مستوى المتن نجد الشيء نفسه: إذ يخلو النص من أى عناية بالأسلوب، مع التعاقب السريع للأحداث دون رعاية للمنطق الواقعى أو المنطق المشابه للحقيقة. ويقتصر الوصف على ما هو ضرورى.

أما الشخصيات، فهى مقولية. وتتعلق كل هذه التقنيات بإستراتيجية تعتمد جماليات خاصة موافقة لتوقعات جمهور خاص، فهى ليست كما يدعى النقد الرسمى - فى محاولته لنزع الأهلية عن هذا النوع من الإنتاج الأدبى - إستراتيجية عاجزة عن الالتزام بالجماليات المقررة. فى الوقت ذاته، نلاحظ أن جماليات الأدب الهامشى ليست منفصلة تماماً عن الجماليات الرسمية المقررة فى الأدب الرسمى، إذ إنها تشاركها - بصفة خاصة - البعد القاضى بضرورة احتواء القصة لرسالة اجتماعية - سياسية أو لعبرة أخلاقية. وبالقدر نفسه الذى تخضع فيه النزعة الشبقية الياهنة عند خليل تادرس للأخلاقيات الاجتماعية وتمززها (حتى يمكن القول بأنها "ملتزمة" بمشروع لإقرار هذه الأخلاقيات)، نجد أدب الجان لدى نبييل خالد حاملاً لرسالة اجتماعية سياسية متشائمة ومحافظة، تكشف لنا شيئاً فشيئاً عبر صفحات الرواية.

### ٣- أشكال متطورة عن "الأدب الشعبي":

في واقع الأمر، ليس ثمة قطيعة، بل هناك بالأحرى استمرار بين الأدب الشعبي (مادة الدرس بالنسبة لباحثي الفولكلور) وبين الأدب المكتوب من قبل كاتب "أصلي" (مادة الدرس العادية بالنسبة للنقد الأدبي). ففيما وراء الحكايات المروية أو الدوتة من قبل رواة يضيفون إليها نكهة خاصة من عندهم، ووراء الكتابة الأدبية العادية، توجد كل أنواع الممارسات الأدبية المزوجة الهوية التي أعملها كل من باحثي الفولكلور ونقاد الأدب على السواء. وذلك لأنها لاتخضع لمسوغات التحليل الخاصة بمضمار أى منهما. وكان أجدى بمثل هذه الممارسات الأدبية أن تفتح مجالات واسعة لدراسات شائقة عن البعد الاجتماعي أو الإثنولوجي للأدب. وسوف نكتفى هنا بالتطرق إلى هذا الموضوع - دون الخوض فيه - من خلال مثليين على هذا المؤلفات الوسيطة التي لاتعزى إلى مؤلف جماعي أو مؤلف مجهول لدى باحثي الفولكلور، ولا إلى مؤلف أصلي لدى نقاد الأدب، وإنما إلى مؤلف فرد تخصص في نوع خاص يقع في منتصف الطريق بين الاثنين.

#### أ - موال "نعمات":

هذا هو اسم شريط التسجيل وعنوان القصة المروية على شكل الموال. وهو عبارة عن شعر عامي مغنى<sup>(١٧)</sup>، تؤديه مغنية من الدلتا تدعى هنيات شعبان. وقد قام بإنتاج الشريط شركة خاصة للإنتاج الموسيقى تدعى "صوت الغربية"، ومقرها مدينة طنطا عاصمة محافظة الغربية التي تعد مركزاً مهماً لإنتاج وتوزيع هذا النمط من الثقافة<sup>(١٨)</sup>. ولا يحمل شريط التسجيل أى إشارة إلى تاريخ الإنتاج أو اسم مؤلف النص<sup>(١٩)</sup>. وتروى لنا الحاجة هنيات حكاية نعمات من خلال إنشادها لقطوعات من أبيات الشعر، ومن الحكى المسجوع، والرتل إلى حد ما، يصحبها عزف فرقة موسيقية تقليدية :

"يفتح الموال بالابتهال إلى الله والصلاة على نبيه، ثم تستلثف المغنية مستمعها بقولها: "اسمعوا حكاية عن ظلم البشر". إنها قصة رجل فاضل اسمه أمين، وهو مسلم صالح وزوج صالح و"تاجر يتقى الله في كل أعماله"، وزوجته أيضاً امرأة فاضلة. والفضيلة والتقوى هنا متلازمان بشدة، كما أن بداية الموال يهيمن عليها التدين. ولأمين وزوجته ولدان ولكنهما يبرجوان بنتاً. عقب ذلك تنفرد المغنية/ الراوية بالإنشاد داعية الجمهور إلى تأمل هذه الحكمة: نحن نرغب دائماً فيما لانملك، وشاءت حكمة الله أن يهب البعض ذكوراً والبعض إناثاً. وفي فجر أحد الأيام، يوقظ الشيخ أمين زوجته ليحكي لها حلاًماً رأى فيه أن الله قد رزقه ابنة جميلة مثل القمر. ثم قام لتوّه إلى المسجد وهو سعيد. وهنا يجد طفلة رضيعة لقيطة، فيقرر اصطحابها إلى منزله على الفور، ويسميها نعمات. ويقوم الوالدان بتربيتها كابنتهما. كبرت نعمات وازدادت مع الأيام جمالاً وخلقاً، وسرعان ما اكتشفت نعمات والابن البكر للشيخ أنهما يتحابان حباً يفوق الحب الأخوى، حباً سوف ينتهى بالزواج. ولما كان الأب يرغب في الاحتفاظ بابنته المتبناة بالقرب منه، قرر أن يزوجهما، ولكنه خشى أن يلفظها ابنه إذا علم أنها لقيطة ولدت من جماع غير شرعى، فقال لهما إنهما "أولاد عم". ولم يصدق العاشقان ما هما فيه من السعادة. وكان زفافهما هو لحظة الذروة في الموال مع هذا المقطع الذى تكرر مراراً:

إحنا التقينا وأول عمرنا الليلة

والليلة في حبنا ألف ليلة وليلة

ياما قضينا لياى نحلم بدى الليلة

أهه دى ليلتنا فى ليلة قمر شغناها

كل الليالى ماتساوى لحظة م الليلة

مات الشيخ أمين، ولكنه قبل أن يموت ترك خمسة عشر فداناً لنعمات، واعترف لها بسرهِ ورجاها ألا تبوح به لزوجها. سافر الزوج لشراء بضاعة من الشام لتجارته، ولكنه تأخر

هناك. في هذه الأثناء اعترف الشقيق الأصغر لنعمات بحبه لها، وأراد إرغامها على الزواج منه، فهدته. وللحفاظ على شرفها، تركت منزل العائلة التي تبنتها. وهنا بدأت نعمات حياة بائسة شديدة نجاهها منها رجل خبير استضافها في منزله. ولكنها سرعان ما فرت هاربة بسبب ما كانت تقتضيه منها زوجة مضيفة من خدمة شاقة. وقابلتها بعد ذلك أرملة، ما كادت تطلع على حكايتها حتى اصطحبها إلى منزل مضيفها الأخير، ثم إلى منزل عائلة تبنتها. وهنا تسطع الحقيقة: فالمرأة والرجل اللذان ساعدا نعمات في أثناء تشردها هما أبواها الحقيقيان. وأخيراً يعود الزوج من سفره، وتنتهي القصة نهاية سعيدة.

هذا الموال مهم لأكثر من سبب: فهو يؤكد على تدين الشيخ أمين. وأسماء الأعلام في الموال زاخرة بالمعاني بلاشك. فأمين يجسد النزاهة والأمانة. أما نعمات، فهي تجسد الفضل والنعم والثواب الإلهي الذي يجزى به أمين. ولعل التأكيد على تدين الشيخ أمين هو ما يسمح للكاتب بتبرير المواقف التي تخالف الشرائع الدينية التي تحدد علاقات القرى العائلية (فالشرعية الإسلامية لا تبيح التبنّي، أو على الأقل لا تمنح الطفل المتبنّي أى حقوق شرعية، وهو ما جعل الشيخ أمين يقدم هبة لنعمات قبل وفاته). هناك أيضاً طيلة الموال دعوة شبه نسائية، أو منظور للمساواة بين الجنسين، وهو ما قد يتناقض مع بعض الممارسات الاجتماعية السائدة: فأمين وزوجته يرجوان بنتاً، فيتبنيان نعمات، ويربيانها أسوة بولديهما الذكريين، كما يوصى لها أمين بجزء من ثروته إلخ.

وحتى وإن لم تشتمل الحكاية على أى إشارة واضحة، فإن مضمونها وطريقة صياغتها يدفعاننا إلى الاعتقاد بأنها ليست نسخة محورة - إلى حد ما - لحكاية فولكلورية ذات أصل جماعي مجهول، وإنما هي بالتأكيد حكاية تعيد استثمار جماع الموضوعات والأشكال الشائعة في الفولكلور، لكنها قصة مبتكرة<sup>(١٤)</sup>. ووفق مصادرها، فإنه قد وجد حتى وقت قريب وربما حتى الآن في مدن وقرى الدلتا كتاب/ شعراء متخصصون - إلى حد ما - في تزويد منشدى الموال بهذا النمط من القصص. ويجمع موال نعمات - بوصفه نوعاً مزيج الهوية - بين الحكاية الفولكلورية التقليدية مثل حكاية ياسين وبهية وبين الميلودراما العاطفية الحديثة لدى كتاب من أمثال محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف السباعي. وقد يكون هناك علاقة ما بين الوضع الأدبي لنص مثل موال نعمات وبين الوضع الاجتماعي الخاص لمؤلفه المجهول، والذي نستطيع أن نحزر أنه "نصف مثقف" مفغوس في الثقافة الشعبية لفلاحى مصر - وهي نفس ثقافة الجمهور الذى يتوجه إليه المؤلف - وإن كان يتمتع فى الوقت نفسه "برأس مال ثقافى" من طراز حديث<sup>(١٥)</sup>.

#### ب- الشاعر الصوفى المعاصر عبد العليم النخيلي :

يشي الشعر الصوفى المعاصر بأوجه قد تجمعه بموال نعمات. فإذا ما بدا الموال شكلاً أساسياً من أشكال الثقافة الشعبية المصرية، فالإنشاد الصوفى شكل أساسى آخر. غير أن وصف الإنشاد الصوفى "بالشعبى" هنا يثير إشكالاً، إذ يُعدّ الإنشاد الصوفى - بالنظر إلى جمهوره، ومواقفه المتميزة: موالد الأولياء والصوفية، وخصائصه الموسيقية - فناً شعبياً بالمعنى الفولكلورى للكلمة. ولكنه فى المقابل - وبالنظر إلى محتواه النصى - ينهل بالأحرى من النبع الدينى للثقافة الأدبية: إذ يؤدى كبار المنشدين الصوفية المحترفين - ولاسيما ذوى الأصول الصعيدية<sup>(١٦)</sup> - قصائد باللغة العربية الفصحى لشعراء الصوفية الأوائل أو المعاصرين. ومثل هذا الانتماء المزيج إلى الثقافة الشعبية والثقافة الأدبية، هو - بلاشك - ما يوضح لنا بجلاء الوضع الاستثنائى لمنشد مثل الشيخ ياسين التهامى<sup>(١٧)</sup>. وهو المنشد الذى يلتف حوله اليوم جمهور يشعل فئات ثلاثاً: الجمهور الشعبى، والنخبة المثقفة القاهرية، والجمهور الغربى المتذوق للموسيقى العالية. فقد قام الشيخ ياسين التهامى بجولة فى إسبانيا عام ١٩٩٧، وفى فرنسا حيث قام بتسجيل شريط، وأيضاً فى بريطانيا. ومنذ عدة سنوات، بات بارزاً للعيان اختلاط الشعب بالمثقفين وبالأجانب الحاضرين للحفل السنوى الذى يقيمه الشيخ ياسين بمناسبة مولد عمر بن الفارض (١١٨١ - ٢٠٣٥) الشاعر الصوفى الكبير المدفون فى القاهرة. وكان الشيخ ياسين قد بادر إلى الاحتفال بهذا المولد منذ خمسة عشر عاماً فقط، وذلك لتكريم شاعر كان الشيخ قد برز فى إنشاد أشعاره.

إلا أن الشيخ ياسين وغيره من المنشدين لم يكتفوا بأداء أشعار ابن الفارض وسائر الصوفية الأوائل، ولكنهم أنشدوا أيضاً أشعاراً للصوفية المعاصرين من أمثال عبد العليم النخيلي (المولود عام ١٩٣٨م)<sup>(٢٧)</sup>. ولد النخيلي مثل التهامي بمحافظة أسيوط، وتلقى تعليماً جديداً، ثم عمل مدرساً للرياضيات، وتقلد عدة وظائف إدارية في وزارة التعليم. ولما استهواه الشعر والتصوف منذ عهد باكر، نظم قصائد قام بأدائها الكثيرون من المنشدين، وذلك قبل أن تصله بالشيخ ياسين علاقة حميمة. يتعلق الأمر هنا بتجربة شعرية ذات نوعية خاصة جداً. إذ لا يتطلع الشاعر - وفق المنظور الصوفي للعالم - إلى صياغة عمل فريد، كما أنه لا يتطلع إلى تقليد هذا العلم أو ذاك، وإنما يسعى للتعبير عن تجربة روحية تحمل في ذاتها - بشكل ما - أصداء كل تجربة روحية ماضية وآتية، ونقلها للآخرين. ولا ينفصل المعيار الروحي عن المعيار الجمالي في هذه التجربة. فالشطح والانجذاب هما من الثراء بحيث تعبر عنهما أشعار أوفى كمالاً، ومن ثم أقدر على التأثير في المستمع. إنها - إذن - أشعار لازمنية وراهنة في آن واحد. الإبداع فيها هو وحي ونعمة لا متناهية لنسيج معجمي وأسلوبى معطى من قبل، وذلك مثل:

ذابَ الفؤادُ بحبٍّ مَن أنصوّرُ	والوَجْدُ حَرَقَنِي وَلَا أَسْتَنْصِرُ
شمسُ الحقيقةِ أشرقتْ في هيكلِي	ولها سُجودٌ مُهلٌ ومكبرٌ
دُكَّتْ جِبَالٌ مِن شُعاعِ سطوعِها	فتناثَرُ البنيانُ تيهًا يَظْهَرُ
يا نفسُ ما أنتِ ويا عبدٌ مَن أنا	إلا فناءٌ سائرٌ إلا خيالٌ سائرٌ
وهمٌ يجلُّ عن الحقيقةِ وصفةٌ	وسرابٌ ظمآنٌ يَراه الحائرُ
ما نحنُ إلا كالكتابةِ في الهوى	خطَّتْ خيالاً والحروفُ ضمائرُ

هذه مقطوعة من شعر الغزل الصوفي التقليدي. يلتزم فيها الشاعر بمعجم في متناول الجمهور المعتاد لجمهور المنشدين. إنه جمهور واسع، ولكنه لا يمتلك ثقافة تراثية. وكثيراً ما يقوم هؤلاء المنشدون بتحويل ما ينشدونه من أشعار، على غرار الشيخ ياسين التهامي عند إنشاده لهذه القصيدة<sup>(٢٨)</sup>. ولكن ثمة أسباباً أخر تلتفت النظر إلى هذه القصيدة. فأخيراً، أى منذ عدة أعوام، شرع النخيلي في جمع أشعاره الكثيرة والمتناثرة التي كتبها بخط اليد في كراسات، وذلك من أجل نشرها في ديوان جامع أطلق عليه اسم "خواطر عاشق". وبعد أن أتم النخيلي جمع المجلد الأول، استودعه مجمع البحوث الإسلامية في الأزهر الذي منحه شهادة تؤكد أنه "لا يتضمن ما يتعارض مع العقيدة الإسلامية"، وذلك إثر فحصه للديوان وتغييره لبعض أبياته.

وتدلنا هذه الصياغة على أننا لسنا بصدد موافقة على النشر بالمعنى المعروف، بما أن الأزهر ليس من الناحية الرسمية جهة اختصاص للرقابة المجيزة للنشر، اللهم إلا فيما يتعلق بنشر المصاحف والأحاديث النبوية<sup>(٢٩)</sup>. ولكن يمكن لنا أن نرى هنا مسلماً قد سلكه المؤلف لاتقاء مفاجآت غير سارة بعد النشر، ومثالاً لموازنة أو تنظيم العلاقة بين الأزهر بوصفه حارساً للعقيدة المستقيمة وبين الصوفية المعرضين دائماً لشبهة "الانحراف" عن هذه العقائد. إنها نوع من الوصاية الثقيلة المدققة، تلك التي أدت إلى تغيير البيت الرابع من القصيدة السالفة الذكر (يانفس من أنت ..)، وهو أكثر أبيات القصيدة إزعاجاً لتقليدية مراقب الأزهر الذي أحل محله بيتاً من عنده. وربما لم تحظ الصياغة الجديدة برضا النخيلي، ولكنه وافق على التعديل:

يا نفس ما لي أراك حزينة      فالوُت بين الخلق سائر

وقد نشرت القصيدة أخيراً - وفق هذه الصياغة المحوَّرة - بالإضافة إلى قصيدة أخرى من الديوان نفسه على صفحات جريدة "أخبار الأدب"<sup>(٣٠)</sup>. وكان هذا النشر حدثاً عظيماً بالنسبة لمؤلف الديوان. فهذه هي المرة الأولى - وقد بلغ الستين من عمره - التي تنشر فيها له قصيدة في مجلة أدبية تتيح له الاتصال بجمهور الثقافة المكتوبة.

القصيدة وسياقها يوضحان لنا بجلاء الوضع المتناقض الذي يعيشه الشاعر الصوفي اليوم. وهو ما تجسده حالة عبد العليم النخيلي. فهو من جهة يسعى إلى إلغاء هويته الفردية في إلحاق

على الطبيعة التقليدية اللازمية لشعره، وعلى الطابع الغفل لمهنته كشاعر، وعلى لامبالته بأى تكريس دنيوى له. ومن جهة ثانية، وخلافاً لمؤلفى الأغانى الدنيوية من الشعراء، لا يحصل الشيوخ النخيلى إلا على أجر زهيد لقاء مؤلفاته، وشاهدنا على ذلك ظروف حياته التى تتسم بالبساطة الشديدة. ومن جهة ثالثة، نلاحظ أنه كلما ازداد اعتراف المنشدين بكفائته الشعرية، أمن فى تأكيد هويته، واقترب من الممارسات الشعرية "الدنيوية". وعلى الرغم من أن النخيلى يزود المنشدين بأشعاره منذ عام ١٩٦٢، فإنه لم يبدأ فى تدوينها - على حد قوله - إلا فى عام ١٩٧٥. وقد ظهر اسمه عقب ذلك على تسجيلات المنشدين المؤدين لأشعاره. ولكن سرعان ما ردت زيارة من مفتشى الضرائب إلى العمل فى الخفاء. وفى التسعينيات - حسب قوله - كان التشجيع الذى لاقاه من قبل شاب أجنبى متخصص فى إثنولوجيا الموسيقى<sup>(١)</sup> حافزاً له على اتخاذ قرار بنشر إنتاجه، وهو مشروع لم ينته منه النخيلى بعد. وهو يسوّغ هذا القرار المتأخر بالرغبة فى الذود عن حقه بوصفه مؤلفاً يستغله المنشدون دون أن يعترفوا بما يدينون به له. وهكذا نرى أن علاقته بالباحث الأجنبى من ناحية وبالمُنشدين الذين أذاعوا أشعاره بين الجماهير من ناحية ثانية، قد أدت إلى تغيير نظرتة لنفسه ولعمله بوصفه شاعراً.

ولا نستطيع بالطبع فى هذه العجالة أن نلم بكل ممارسات "الأدب الهامشى" المصرى، وأن نحيط بكل أشكال الإبداع الشفافية أو المكتوبة المهملية أو المحجفة من قبل "حقل الأدب الشرعى". يتعلق الأمر هنا بمسألة التصنيفات المؤسّسة لتقسيم العمل النقدى (تراتب الأشكال والأنواع الأدبية) وذلك من خلال دراسة لبعض الحالات التى قد لاتعبر إلا على طرح المشكلة.

ويجدر بنا الإشارة فى خاتمة هذه الدراسة إلى أن ما أطلقنا عليه "الأدب الهامشى" يدل عادة - كما رأينا - على منتجات أدبية ذات انتشار أوسع بكثير من منتجات الأدب الرسمى الشرعى، أى أنها بعبارة أخرى مرتبطة بظروف تسويقها وتلقيها. وبسلبنا هذا الاستنتاج إلى استنتاج آخر، هو أن النقد العربى قد أهمل درس التلقى للأعمال الأدبية. ونأمل فى أن تحفز دراسات هذه الباحثين إلى دراسة هذه المنتجات الأدبية الهامشية - لا من وجهة نظر الثقافة المركزية الرسمية - وإنما من منظور جمهور متلقيها الواسع.

#### هوامش :

١- هذان الكتابان هما الوحيدان المذكوران من بين كتب السيرة الذاتية (مع أن إبراهيم الكاتب ليست سيرة ذاتية بالمعنى الدقيق للمصطلح) فى قائمة أفضل الروايات المصرية التى نشرتها جريدة الدستور فى عددها الصادر فى ٤ من فبراير عام ١٩٩٨.

٢- انظر المقالات المخصصة لأدب لطيفة الزيات، والتى كتبها محمد برادة وفيصل دراج وسامية محرز، فى كتاب "الأدب والوطن: لطيفة الزيات"، إشراف وتحرير سيد البحراوى، نور: دار المرأة العربية، القاهرة، ١٩٩٦.

٣- فيما يتعلق بالتوسع المتزايد فى مادة النقد الحديث، انظر:

S. Santerres Sarkany, *Théories de la littérature*, chapitre premier, "La modernité critique: contingences et acquis", P.U.F (Que sais-je? N 2514), 1990, p11-32.

٤- انظر F. J. Ghazoul & B. Marlow, *The view from within writers and critics on contemporary Arabic literature*, Cairo, A.U.C. Press, 1994, P. 136 - 142.

٥- عز الدين نجيب، الصامتون: تجارب فى الثقافة والديمقراطية بالريف المصرى، القاهرة، ١٩٨٥.

٦- لقد نشر عز الدين نجيب فى فترة مبكرة أولى قصصه ضمن كتاب لمجموعة من المؤلفين هو عيش وملح الذى نشر عام ١٩٩٠، وكثيراً ما عدّ هذا الكتاب واحداً من أوائل الكتب التى عبرت عن جيل الستينيات. واستمر عز الدين نجيب بعد ذلك فى نشر قصصه القصيرة فى الدوريات أو فى مجموعات قصصية صدرت على التوالي فى أعوام (١٩٦٢، ١٩٦٨، ١٩٧٥)، وذلك قبل أن يتفرغ للفن التشكيلى والنقد الفنى.

٧- كان عز الدين نجيب عضواً فى جماعة كتاب الند، وقد قبض عليه وسُجن عدة شهور فى عام ١٩٧٢، ثم عام ١٩٧٥. كما أعيد القبض عليه وسُجن لمدة أسابيع فى خريف عام ١٩٩٧، ويبدو أنه كان فى ذلك ضحية مؤامرة من قبل بعض الزملاء بوزارة الثقافة (انظر فى ذلك الشهادة التى أدلى بها فى كتابه: مواسم السجن والأزهار، القاهرة، الشركة العالمية للطباعة والنشر، ١٩٩٨).

٨- انظر F. J. Ghazoul & B. Marlow, *op. cit.*, p. 144.

٩- انظر فى إشكالية كتابة التاريخ، ومراجعتها، مقدمة سامية محرز لكتابها:

Egyptian writers history and fiction, Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim and Gamal al-Ghitani, Cairo, AUC Press, 1994, p1-6.

وانظر أيضاً المقالات المجموعة في مجلة : "L'Histoire comme genre littéraire" Mesure n 1, 1989, ١٠- يشار أيضاً إلى كتاب منظر لكتابت النسيمة لسهيلان فواض في رسمه للشخصيات بشكل هجائي وهو كتاب عبد العزيز البشرى (توفي عام ١٩٤٣)، في اللوآة، نشر عام ١٩٢٧، نقلا عن يوسف أسعد داغر، مصادر الدراسة الأدبية، الجزء الثاني، ص ١٩٩ - ٢٠١.

١١- انظر كاميبل (إشراف)، أعلام الأدب العربي المعاصر، المجلد الثاني، ص ١٢٥٦ - ١٢٦٦.

ومحمد براءة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، بيروت، ١٩٧٩.

١٢- انظر : على شلش، أنور العداوي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.

١٣- انظر على سبيل المثال.

G. Alleaume et F.Gad al-Hakk, *Essays d'en nire*, Le Caire, CEDEJ, 1987. A.M.Ibrahim, "La nokta égyptienne ou l'absolu de la souveraineté" in *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée* n° 77 - 78, 36-4e trim. 1995, p. 199-212 Ch. Vial, *Caricature*, Le Caire, IFAO, 1997.

14 - P.Cachia, *An Overview of modern arabic literature*, Edinburgh university Press, 1990, p, 174.

١٥- يبدو أن بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة مستوحاة مباشرة من "نُكَّت". كذلك تبدو نهاية قصة يوسف إدريس القصيرة "كان لابد يا لي أن تضيء النور" ضمن مجموعة بيت من لحم ١٩٧١ حيث يترك الإمام مسجده في منتصف الصلاة تاركاً المصلين في حالة من الارتباك والقلق، إذ تركهم وهم في وضع السجود. وهذه الزحمة تبدو مستوحاة من طرفة شائمة في الوسط الأدبي عن الشيخ زكريا أحمد (١٨٩٦ - ١٩٦١)، وهو واحد من أهم الملحنيين لأغاني أم كلثوم، ولكنه أيضاً شيخ أزهري وكان إمام مسجد في شبابه.

١٦- نشرت هذه المقامة بعد وفاة حسن المطار، في أعقاب إحدى طيمات مقامات جلال الدين السيوطي (المتوفى عام ١٥٠٥م) : مقامات السيوطي، القاهرة، بدون ناشر، ١٢٧٥هـ - ١٨٥٨م.

١٧- عباس الأسواني، المقامات الأسوانية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠.

١٨- هن "السيد ومراثه في باريس" وعن المقامات، انظر:

M. Booth, *Bayram al-Tunsi's Egypt: Social criticism and narrative strategies*, Exeter, Ithaca Press, 1990, chapitre 4 et 5.

١٩- محمد مستجاب، حرق الدم، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٨٩، (جمع مقالاته المنشورة في مجلة المصور).

٢٠- على سالم، أيام الضحك والنكد، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٤.

٢١- مجيد طوبيا، التاريخ العريق للحمير، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٦.

٢٢- نجد بيبيلسوجرافيا ونصوصاً مختارة للكتاب والشعراء المصريين الهجائيين في كتابين لسيد صديق عبد الفتاح: "حياة وأعمال شعراء الأدب الساخر" و"تراجم وآثار الفكر الساخر"، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، عامي ١٩٩٢ و ١٩٩٣ على التوالي.

23- A. M. Boyer, *La Paralittérature*, Paris, PUF (Que sais je? n° 2673, 1992, p 12.

٢٤- انظر مثلاً التجسيد الشديد الرومانسي "للشعب" و"للإنسان الشعبي" في مقال يهدف - وعلى نحو متناقض - إلى إثبات تطور السرد الشعبي المصري من الرومانسية إلى الواقعية:

نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، القاهرة، دار الفكر العربي، د. ت، وربما يكون قد صدر في عام ١٩٧٤.

٢٥ - يعبد كاكيا في كتابه:

P. Cachia, *op. cit.* ch: 10: "Unwritten arabic fiction and drama", p171-178.

قائمة من الأنواع والموضوعات التي هي - بحسب رأيه - غائبة أو ممثلة بشكل ضئيل في الأدب العربي الحديث (الروايات البوليسية، وروايات الغامرات، والغرائب، والعجائب، والروايات الكوميدية.. إلخ) متبينا التصنيف التراتبي الأدبي الداخلي، فلا يتعرض إلا للأدب الرسمي، ويقوم بتقييم بعض الكتاب والأعمال الموضوعية على هامش الأدب الرسمي بوصفها أعمالاً فائدة للألفية (يقول إنها أعمال خالية من الصفات الأدبية) متجاهلاً معظم إنتاج الأدب الهامشي.

٢٦- انظر على سبيل المثال سمير الجمال، فن الأدب التليفزيوني، القاهرة، دار الشعب العربي، ١٩٩١.

وانظر المجلة التي تصدر عن وزارة الثقافة، مجلة: فكر وفن، والتي تخصص باباً منتظماً لنشر مقتطفات مختارة من الأدب الإذاعي.

٢٧- تخرجت جاذبية صدقي من الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وقد بدأت منذ عام ١٩٥٢ في نشر قصص وروايات للقصية، ويوجد بعض منها في مقررات المدارس الابتدائية والإعدادية، الموسوعة القومية للشخصيات المصرية البارزة، ١٩٩٢، مادة ٦٨٤.

٢٨ - انظر، سيرة ومؤلفات في R. Campbell (إشراف)، أعلام الأدب العربي المعاصر، المجلد الثاني، ص ٨٩٥ - ٨٩٧، وقد حصلت صوفى عبد الله علي البكلوريا من المدرسة الإيطالية، واعترض والدها على استكمالها لدراساتها في الجامعة، وإن شجع موهبتها الأدبية، وهو مافعله أيضاً زوجها الدكتور نظفي لوقا أستاذ ومترجم الأدب الفرنسي. وكانت صوفى عبد الله منذ عام ١٩٤٨ وحتى الثمانينيات كاتبة منتظمة في مجلة "الهلل"، ثم مجلة "حواء". كما ألقت بضع مئات من القصص القصيرة التي جمعت بعضها بعد ذلك في مجموعات، هذا علاوة على كتاباتها لبعض الروايات والمسرحيات وللكتير من الترجمات.

٢٩- ألقت إحسان كمال أكثر من ٢٥٠ قصة قصيرة في الصحافة، وقد تم جمع بعضها في ثلثي مجموعات، وتحول بعضها إلى أفلام سينمائية أو تلفزيونية، الموسوعة القومية، المرجع السابق، مادة ١٢١.

٣٠. انظر سيرة ومؤلفات في: أعلام الأدب العربي المعاصر، المجلد الثاني، ص ١٠٥٥ - ١٠٥٦. حصلت زينب صادق على ليسانس الآداب قسم صحافة عام ١٩٥٨. وعملت صحفية في مجلة "صباح الخير" منذ تأسيسها عام ١٩٥٦، وألفت أربعة روايات نشرت مسلسلة في مجلة صباح الخير، كما نشرت منها روايتين في كتابين، وألفت الكثير من القصص القصيرة.

٣١. صالح مرسى كاتب وصحفي تخصص أخيرا (الثمانينيات) في هذا اللون من أدب التجاسوسية، وكتب حوالي عشر من روايات المخابرات، وأشهرها "راقت الهجان" (لأنها استجبت لتلفزيونيا)، وقد نشرت هذه الرواية عام ١٩٨٥ وهي عبارة عن مغامرات حقيقية لمعمل سرى مصرى في إسرائيل.

٣٢. لقد تم حصر حوالي مائة مطبوع لترجمات أرسين لويين في مصر بعد عام ١٩٥٢ (والقائمة غير كاملة) (Auteurs d'expression française traduits en arabe. Bibliographie. Egypte, 1952-1989, Le Caire, Département de traduction et d'interprétation, Service culturel de l'Ambassade de France en Egypte, 1990, 182p).

ومن المحتمل أن تكون قصص أجاتا كرستي أكثر عدداً، يعاد طبع هذه الترجمات المختصرة والمتصرف فيها إلى اليوم، في كتيبات رخيصة وحجم صغير، وهي موجودة على الأرصفة، ونادراً ما نجدنا مصنفه في قوائم المطبوعات.

٣٣. تحتل مجموعة "هرلوكن" وحدها ٩٠٪ من سوق الروايات العاطفية، وتغطي ٢٥٪ من الانتاج الأدبي الفرنسي بوجه عام، و٣١٪ من مبيعات كتب الجيب، وقد باعت سنة ١٩٨٩ وحدها ١٢٩ مليون نسخة في العالم (A.M. Boyer, la Paralittérature, P. 105).

٣٤. حسب بحثنا الذي قمنا به في معرض القاهرة للكتاب عام ١٩٩٨ وجدنا أنه بجانب الطباعات "الرسمية" (التي تشير إلى الطبعة الأصلية) والطبعة القبرصية (والتي ينشرها فرع محلي لدار النشر الكندية) والطبعة اللبنانية (التي صدرت مؤخراً حيث أغلقت مجموعة هرلوكن فرعها في قبرص وتعاملت بشأن الترجمة العربية مع ناشرين في بيروت)، علاوة على هذه الطباعات وجدنا طباعات مختلفة من روايات عبر منشورة في القاهرة دون ذكر الطبعة الأصلية.

٣٥. لدينا في هذا الصدد مكتبتان للبيع ومطبعة وأكثر من ألف عنوان مذكورة في قائمة مطبوعات عام ١٩٩٨، ولدينا أيضاً حملات إعلانية مكثفة في التلفزيون والصحافة. ومنفذ للبيع في معرض القاهرة للكتاب عام ١٩٩٨.

٣٦. في الحرف المصري، نجد كل الحاصلين على درجة الدكتوراة، أيما كان تخصصهم، يسبق أسمائهم د/، وتعني دكتور، وليس هذا اللقب خاصاً بممارسة مهنة الطب، وإنما يستخدم بصفة عامة على المستوى الكتابي أو الشفوي بوصفه علامة دالة على التراتب الاجتماعي، وبذلك أصبح بديلاً عن الألقاب للمفاتيح بعد ثورة ١٩٥٢ (ببه) وباشا. وفي الكتب المنشورة بصفة عامة، وفي الكتاب الذي نتحدث عنه هنا بصفة خاصة، يستخدم حرف الدال السابق على اسم المؤلف للدليل على جودة وجدارة المؤلف.

37- J. M. Goulemot, Ces Livres qu'on ne lit que d'une main, lecture et lecteurs de livres pornographiques au XVIII<sup>e</sup> siècle, Paris, Alinéa, 1991.

٣٨. ورد هذا الإحصاء ضمن القائمة المنشورة في ختام طبعة حديثة من مجموعته القصصية "يريق الذهب"، القاهرة، ١٩٩٤.

٣٩. يمكننا أن نقدر عدد النسخ المباعة من مليون إلى مليوني نسخة كحد أدنى، وذلك بحسب عدد الطباعات المذكور على أغلفة الكتب التي بين أيدينا. وإذا عرفنا أن هذا النوع من الكتب ينتقل من يد إلى يد، فقد يكون العدد الواقعي للقراء أكبر من ذلك بكثير.

٤٠. لقد تم الحصول على هذه المعلومات والوثائق من خلال مقابلة مع المؤلف في الأول من مايو في عام ١٩٩٨. 41-M. Boyer, la Paralittérature, P. 116-120.

٤٢. حوار منشور في جريدة الدستور، ٢٧ ديسمبر ١٩٩٥، ويحمل الحوار عنوان "الشهير جداً والمجهول جداً خليل حنا تادرس". وهو نوع من الطبايع الذي يعبر فعلاً عن المفارقة الموجودة بالنسبة لهذا النوع من الأدب وبالنسبة لهذا المؤلف الذي يعرفه الجميع ولا يعترف به أحد.

٤٣. نبيل خالد، المرأة التي أنجبت الشيطان، القاهرة، دار الشباب العربي، ١٩٩٦، الطبعة الثانية. ٤٤. في تحقيق نشر حديثاً حول "الأدب الشعبي" بوصفه نوعاً أدبياً بعنوان "الجنس والكوارث والدين" في الأهرام إيدو - ١١ - ١٧ فبراير ١٩٩٨.

٤٥. لقد قام بوير بهذا التحليل، انظر: Boyer, la Paralittérature, chap. III P109-102.

٤٦. عن الموال انظر بصفة خاصة P. Cachia the Egyptian Mawwal: Its Ancestry, its Development and its Present Form", Journal of Arabic Literature, vol. VIII, 1977, p. 77-103.

٤٧. حول أكثر الأضرحة شهرة في مصر وهو ضريح السيد البدوي. في مدينة طنطا، والذي يجذب الاحتفال بمولده أكثر من مليون شخص من كافة أنحاء القطر المصري، انظر:

C. Mayeur Jaouen, Catherine; Al-sayyid Ahmad al-Badawi, un grand saint de L'islam égyptien, Le Caire, IFAO, 1994.

٤٨. لقد عرفت ذلك من خلال صديق وهو شاعر عامية له اهتمام خاص بهذا النوع من المؤلفات، وقد قال لنا أنه قد اشترى هذا الشريط في بداية الثمانينيات. وبناء على طلب مني حاول أن يتقنى أثر الحاجة هنيات شعبان ففرق أنها قد توفيت منذ وقت قريب في عام ١٩٩٨.

٤٩. لا يعني عدم ذكر المؤلف على شريط الكاسيت بالضرورة أنه غير موجود أو أنه ملغى لصالح مفهوم "جماعي Communautaire" لحق المؤلف، وإنما يرجع ذلك إلى سبب عادي وشائن: إذ يخضع كل ما ينشر ويوزع من المنتجات السمعية البصرية للضرائب، وذلك على عكس ما عليه الحال بالنسبة للإنتاج الفكري الذي ينشر في كتاب.

٥٠ - في كتاب P. Cachia Popular Narrative Ballads of Modern Egypt, Oxford, Clarendon Press, 1989 نجد عدة أمثلة على هذا النوع من المؤلفين ومن الإنتاج المزدوج الهوية. إذ يؤكد كاكيا في مناسبات عديدة على تنوع الأشكال والممارسات السردية التي يحللها. ولكنه بدلاً من أن يخلص إلى تهافت المبروعات التي تهدف إلى فصل الأدب الشعبي عن التجارب الثقافية "الأرقى"، يخصص فصلاً كاملاً - هو الفصل الثامن من كتابه - لتحديد المعايير التي تسمح بالتمييز بين المنتجات التي تنتمي أو لا تنتمي لما هو شعبي. انظر ص 89 P لتحديد ما إذا كان إنشاءً معاصراً ينتمي إلى المجال "الشعبي" أو لا، ينبغي علينا أن نستند بصفة خاصة لا على لغة هذا الإنشاء أو شكله أو صفات مؤلفه ولكن إلى تقييم الجمهور الذي يتوجه إليه".

51- M. Frishkopf. "La voix du poète : Tarab et poésie dans le chant mystique soufi", Egypte /Monde arabe n° 25, 1er trimestre 1996, P98.

٥٢ - حول يس التهامي أنظر M. Frishkopf., *op. cit.*, p. 98 et suivantes.

٥٣ - نستند في هذه المعلومات إلى حوار أجرى مع عبد العليم النخيلي في ٢٩ يونيو ١٩٩٨ وإلى الوثائق التي قدمها لنا بهذه المناسبة.

٥٤ - لقد استمعنا إلى هذه التحويرات عن خلال التسجيل الذي أجراه مصطفى إسماعيل مع الشيخ يس التهامي في فرنسا في برنامج ثقافي لقناة Arté الفرنسية والذي أذيع في خريف عام ١٩٩٧.

٥٥ - فيما عدا طبع ونشر المصاحف والأحاديث النبوية، الخاصة بسلطته بموجب القانون رقم ١٢ لعام ١٩٨٥، لا يستطيع مجمع البحوث الإسلامية في الأزهر إلا أن يضع توصيات للمؤسسات العامة أو الخاصة أو الأفراد العاملين في مجال الثقافة الإسلامية، وذلك بموجب المادة ١٥، البند السابع من القرار رقم ١٠٣ لعام ١٩٧٥، تطبيقاً لقانون عام ١٩٦١ والخاص بإعادة تنظيم الأزهر.

٥٦ - أخبار الأدب / ٢٥ يناير ١٩٩٨، ص ٢ وكان ذلك خلال شهر رمضان وهي فترة مواسمة بالطبع لنشر النصوص الدينية في الصحف التي لا تهتم بهذا النوع من النشر في الأيام العادية.

٥٧ - هذه هي نتيجة البحث الميداني الذي قام به Frishkopf. والذي استغرق عدة سنوات، وقاده، بصفة خاصة، لاكتشاف الشيخ يس التهامي وتقديمه في الخارج التي وصلت فيها إلى قمة إبداعه الفني. وقد كان لهذا الباحث ولـ أيضاً فضل الوساطة بين عبد العليم النخيلي وأخبار الأدب.



● الموت الأليف  
أو شعرية الوجود الملتبس  
دراسة في "جدارية" محمود درويش  
وليد منير

---

● البناء المونولوجي وانشطار الذات  
محمد فكري الجزار

## الموت الأليف أو شعرية الوجود الملتبس دراسة في "جدارية" (١) محمود درويش

وليد منير

- ١ -

تُمثِّلُ واقعة وجودنا أقرب الوقائع إلينا، وأكثرها أهمية، وأشدّها بروزًا وقدرَةً على الحضور في وقائع الحياة جميعًا. وهي تفتح وعينا الشخصي، برغم ذلك، على أسئلة حرجة وغامضة. وكلما اكتسبت تجربتنا الفردية مزيدًا من العمق والاتساع، صار سحر الأسئلة مشوبًا، أكثر فأكثر، بالقلق والحيرة. كان هذه الأسئلة تبرز الغواية بالجزء، والأمل بالتوحيش، والطموح بالخبيبة. وربما كانت هذه المفارقة هي النواة الصلبة Hard Core لمشروع الكلام الشعري عن أسطورة الواقع الشخصي. إن هذه الأسطورة تقتض، بدءًا، عناقًا بين الأضداد. لذلك فإن "الشخص النفسي" يقوم في السرد الأسطوري بإنجاز عمليتين كما يقول قاسم المقداد: تمثل الواقع المادي، وتحويله أو تصميده إلى عالم روحاني. وبين هاتين العمليتين تتولد مجموعة من العمليات الصغيرة هي أكبر من أن يقوم المؤلف وحده بالتكفل بها، لذا فهو بحاجة إلى مشاركة المجتمع أو إلى الاتفاق الاجتماعي<sup>(١)</sup>.

المجتمع، إذن، وسيط بين الواقع واليتافيزيقا، ومن ثمّ بين تجربة الحياة ومجهولات الموت. وفي المسافة بين التجربة والمجهول تفضح علاقات الفعل والكلام والرغبة، دائمًا، ذلك الحنين الجارف إلى اكتشاف سرّ. وهكذا كان "جلجامش" هو "الرمز الدائم لذلك الكائن البشري الباحث أبدًا عن سرّ الحياة. والشخصية التي يمثلها جلجامش يمكن أن تقوم بتمثيلها أية شخصية أخرى، تحت أي اسم كان، لكن الأساسى يبقى كما هو، دون أن يعتريه أى تغيير: جلجامش هو، إذن، دور"<sup>(٢)</sup>.

بيد أن شاعرنا يختار، حين يؤوّل سيرته، أن يحوّل المسافة بين "الشخص النفسي" و "الدور" محوًا تامًا ليحفر تاريخه أثرًا باقياً يكون فيه "الراوى" و"المروى عنه" واحدًا. وهذا هو ما جعله يهتم بتأسيس العلاقة بين اسمه والأشياء فى نهاية النص كأنه يوقع رسالة "طويلة" قام بكتابتها على سبيل الوداع.

واسمى وإن أخطأت لفظ اسمى  
بخمسة أحرف أفقية التكوين لى :  
ميم / الميم والميم والميم ما مضى  
حاء / الحديقة والحبيبة، حيرتان وحسرتان  
ميم / المغامر والمعدّ المستعد لوته  
الموعود منغفياً ، مريض المشتغى  
واو / الوداع، الوردة الوسطى ،  
ولاء للولادة أينما وجدت ، ووعد الوالدين  
دال / الدليل ، الدرب ، دمة  
نارة درست ، ودورى يدللنى ويدهمنى /

وهذا الاسم لى  
وامتلاك الاسم، هنا، هو امتلاك للمعنى، ولكنه ليس، حتمًا، امتلاكًا للمسمى ذاته أو للأنا، فالأنا محض دور. واتحاد الشخص النفسي والدور هو اتحاد الأنا والمعنى فى حال ضياع الأنا من نفسها؛ أى فى حال انتماء المعنى إلى الحضور الغائب الذى يتم ، فى جوهره، عن وجود ملتبس يلتبس السلام مع الموت بقدر ما يلتبس حل شفرة الحياة.

- ٢ -

تقتضى الألفة مع الموت نوعًا من الأنسنة والحوار. وتعمل هاتان المبادرتان على تسكين القلق الميتافيزيقي بدرجة ما، كما تعملان. كذلك، على خلق مهام مناسبة لاستكناه طبيعة المجرّد من خلال التعامل معه بوصفه محسوسًا.

(١) ديوان "جدارية"، دار رياض الرئيس، بيروت، حزيران/ يونيو ٢٠٠٠. (قصيدة كتبت عام ١٩٩٩).

يتجسد الموت في "جدارية" على هيئة صياد، أى أنه يتجسد بوصفه تجلياً لشخصية البطل في الثقافة الرعوية. والصورة المقابلة له في الثقافة الزراعية هي صورة الحاصد حامل المنجل. يهبط الموت، إذن، من الصحراء، لا من الوادى: من مكان الغبار والوحشة والقيظ والجفاف، وكذلك من مكان الترحال المستمر، لا من مكان الإقامة الثابتة.

يجعل هذا الوضع الألفة مع الموت شيئاً صعباً، ولكنه ليس مستحيلاً. والأهم أنه يؤكد دلالة الوجود الملتبس، إذ إن الفريسة تحيا، دائماً، داخل لحظة الحاضر، فما بعد هذه اللحظة يحتمل الموت كما يحتمل النجاة بالقدر ذاته. الفريسة لاتعيش اليقين، بل الشك. وهى لاتوجد بين حدّى الحياة والموت، ولكن بين حدّى الموت والتحايل على الموت. إنها لاتتذوق طعم الأمان قط.

وقد أشار الشاعر القديم إلى محنة الفريسة، فى غير حالة، فقال أبو ذؤيب:

ونميمة من قانص متلبيب	فى كفه جشء أجش وأقطعُ
فرمى فأنفذ من نجود عائط	سهماً، فخر وريشه متصمغ
والدهر لايبقى على حدائنه	ضيب أفزته الكلاب مروعُ

ويرى مصطفى ناصف أن أبا ذؤيب قد جعل المصراع أو الموت الكريم فى عبارته المشهورة "ولكل جنب مصرع" جزءاً من مواهب الإنسان ومقتنياته الثمينة. وبعبارة أخرى، كان المصراع كسباً يشرف به، وحملًا يثقل عليه<sup>(٣)</sup>.

ويبدو أن الشاعر الحديث، برغم كونه أشد انكساراً أمام الموت، لا يختلف عن سلفه فى كثير من الأمور، فهو يعرف أن "جسد الإنسان أبعد مايكون عن الصم الخوالد. ومن ثم كانت الفجيمة"<sup>(٤)</sup>. والألفة مع الموت، إذن، اعتراف ضمنى بهزيمة الجسد. الجسد، هنا، يخون طموحه الأول، ويتجرد من كل زهو وخيلاء، تعود، فيما سبق، أن يحتفى بهما أو يمجدهما فى أغنيته. تقول ممرضتى: كنت تهذى كثيراً،

وتصرخ: يا قلب!

يا قلب! خذنى

إلى دورة الماء /

ما قيمة الروح إن كان جسمى

مريضاً، ولا يستطيع القيام

بواجبه الأولى؟

يقول "دافيد لوبروتون": إننا من خلال جسدنا نعرض أنفسنا لعمل الزمن والموت<sup>(٥)</sup>. ولعل الإحساس بالجسد موضوعاً للقتنص هو أحد الوجوه التى تفسر ذلك، فالزمن الذى يعكسه الصراع أو تعكسه المناورة يبين لنا مدى السرعة المتوقعة فى الأفعال وردود الأفعال. وربما جاءت الحكمة أو جاء الحوار ليخفقا من هذا الغلو. إن أنسنة الموت تهدف، ضمن ماتهدف، إلى إيجاد منطق للتسويق حيث تقف الفريسة فى الظل تلتقط الأنفاس.

. ويا موت انتظر، يا موت،

حتى أستعيد صفاء ذهنى فى الربيع

وصحتى، لتكون صياداً شريفاً لا يصيد

الطبيب قرب النبع

(..)

ضع أدوات صيدك تحت نافذتى

وعلق فوق باب البيت سلسلة المفاتيح

الثقيلة! لا تحذق

ياقوتى إلى شرايبنى لترصد نقطة الضعف الأخيرة.

يؤكد "هيدجر" إمكان أن يصبح الموت عاملاً متكاملًا فى وجود أصيل إذا ماتوقعناه وقبلناه بأمانة<sup>(٦)</sup>. وهذا التوقع أو القبول هو التوافق الوجدانى الأكثر شجاعة مع الموت، مع التباس الوجود الذى يجلو بين المفارقة ويشحذها على نحو متصل. وتشير القصيدة إلى "هيدجر" و"رينيه شار" فى معرض حديثها عن اللحم الذى سبج فى فضائه الشاعر بعد حقن المرشمة له بالمخدر. كان

الفيلسوف والشاعر "يشرباين التبيذ ولا يبحثان عن الشعر، وكان الحوار شعاعاً،" أى أن ما بينهما كان نوعاً من التواصل الشفاف المضي الذى يقترب من الصمت. كان ثمة روحاً مشتركة بينهما تمتد كالشعاع، وتنفذ مباشرة إلى باوراء زجاج الحياة والزمن. وفي ذلك، ربما، بعض مما عناه "شار" عندما تحدث عن الموت قائلاً:

أبداً لن يكون ليل، عندما تموت

يحوطك نواح الظلمات،

يا شمساً ذات برجين متشابهين

- ٣ -

لا يُقَالُ "هيدجر" و "شار" كل جماعة الشاعر المرجعية في القصيدة، بل هناك آخرون لا يقلون أهمية مثل: المعري، وطرفة بن العبد، والسيد المسيح، وامرئ القيس، والجامعة بن داود إلخ. وتتراوح علاقة الشاعر بكل منهم بين التمثل والاستدماج الكامل. وفي الحالة الأخيرة، كشأنه مع إيزوريس والمسيح والجامعة، تصل الأسطورة الشخصية إلى ذروة اكتمالها. ومن الطريف أن الشاعر يفصح، في كثير من الأحيان، عن المعادل التشكيلي للدلالة مما يدل على نوع من التوازي شبه المحسوب بين التفكير اللغوي والحدس الشعري أو الرؤية الإشراقية. تتحلل الضمائر كلها.

"هو" في "أنا" في "أنت".

لا كل ولا جزء. ولا حتى يقول

ليمت: كفى

وتتحل العناصر والمصادر.

لا أرى جسدي هناك، ولا أحس

بعنفوان الموت، أو بحياتي الأولى.

كأنى لست بئى.

وبأخذنا هذا الوعي الفريد بالعلاقة بين اللغة والتجربة إلى افتراض وجود اندياح خاص بين اللغة والواقع فيما يخص أسطورة الشاعر ذاته<sup>(٧)</sup>. ويودى أن أقترح أن أسطورة الشاعر هي الشعر أو الرمز الشعري في جوهره؛ فمن خلال هذه الصورة تتوالد أكثر الصور والشخصيات والأحداث أساسية في إبداع درويش.

فلنقرأ على سبيل المثال:

- سأصير يوماً شاعراً،

والماء رهن بصيرتي. لغتي مجاز

للمجاز، فلا أقول ولا أخبر إلى مكان.

- فلنذهب إلى أعلى الجداريات:

أرض قصيدتي خضراء عالية،

كلام الله عند الشجر أرض قصيدتي.

- فما نفع الربيع السمح إن لم يؤنس الموتى

ويكمل بعدهم فرح الحياة ونضرة النسيان؟

تلك طريقة في فك لغز الشعر،

شعري العاطفي على الأقل. وما المنام

سوى طريقتنا الوحيدة في الكلام /

وأيتها الموت التمس واجلس على بلور أيامي،

كأنك واحد من أصدقائي الدائمين.

وقد يبدو الشعر تصميماً، يقوم به "الشخص النفسي"، للواقع المادي نحو العالم الروحاني، في أثناء العملية الأسطورية للسرد، كما يقول قاسم القداد، ولكن ذلك التضعيد نفسه ينطوى في "جدارية" درويش على نزوع أكثر خصوصية هو التآلف مع الموت بوصفه "لوجوس". وهنا تكتمل الدورة الميتافيزيقية التي يتسجم معها الزمن الدائري الملحمي للسرد عبر المغارقة التالية: في البدء كانت الكلمة/ في النهاية كانت الكلمة. ولن تتأتى هذه المغارقة إلا إذا أصبح الموت ذاته كولادة الحياة تماماً: لوجوس مقدساً.

كن صديقاً طيباً يا موت !

كن معنى ثقافياً لأدرك كنه حكمتك الخبيثة!

ولذلك كانت نماذجُ الاستدماج التام، فيما يبدو، نماذجٌ مفتوحةٌ، في صميمها، على الموت :  
إيزوريس، المسيح، الجامعة، ولكنها تشي، في الوقت نفسه، بما هو أبعد من الفناء والميلاد معاً،  
بالخلود الذي يجاوز، في جدارته، حقيقة الحياة نفسها، إذ يعنى ديمومة القيمة السامية التي  
يعاد تشكيلها عبر أدوار متكررة. من هنا يُعْمَلُ عنوان "جدارية" إرهافاً أولياً بالدلالة، كما أنه  
يتجاوب مع نظائر أخرى من شأنها أن تدعم إحياءاته، وتضاعف من فاعليته.  
هزمتك يا موت الأغاني في بلاد الرافدين.  
مسلة المصري، مقبرة الفراعنة، النقوش  
على حجارة معبد هزمتك وانتصرت،  
وأقلت من كمائنك الخلود.

وليس هذا المعنى جديداً في شعر درويش، إذ إنه ظل - فيما يبدو - وإعياً، كالعربي القديم،  
بمدى الصلة اللافتة بين الكتلة التي تتحدى فراغ المكان والزمن الذي ينصب تيار إيقاعه في تدفق  
مستمر. وليس أدل على ذلك من التناص المؤثر بينه وبين تميم بن مقبل الذي أنشد يوماً:  
ما أطيب العيش لو أن الفتى حجرٌ  
تنبو الحوادث عنه وهو ملمومٌ

فأحبّ الحفيد أن يسترجع هذه الصورة مرةً بعد أخرى ليفلت من ربة الزوال المحتوم :  
"ليت الفتى حجرٌ  
يألفتنى حجرٌ (موسيقى عربية)  
و: حلم بالبحر  
وصوت  
يحفر الخصر في الحجر  
(لحن غجري)

ولابد أن ثلثت إلى كلمتي "موسيقى" و "لحن" في العنوانين لكي نكتشف أنهما يقابلان  
بطبيعة المكان بطبيعة الزمن، فالزمن والإيقاع يملكان جوهرًا مشتركًا هو الجوهر التموجي. ومن ثمَّ  
فإن الموسيقى والزمن على ارتباط وثيق.

يقول "باشلار": في الصوت الذي يترك الصور تركض وراء الصور، والذي يعيش في تراكب  
شتى التفسيرات، ندرك ما يمكن أن تكونه حالة غنائية محض روحانية، محض فكرية (٨).  
وهذه الحالة الغنائية، بالتحديد، هي لُحمة السيرة الملحمية وسداها عند درويش.

- ٤ -

عناة Anat أو عشتار هي إلهة مزدوجة للحب والحرب معاً. وقد "كان ينظر إليها على  
أنها ملكة السماء، وبهذا الاسم جذبت نساء اليهود" (٩). ومن الغريب أن العرب قد عرفوها باسم  
عثتر Atar، وعبيدوها، كذلك، في جنوب اليمن، ولكن بوصفها إلهًا ذكراً هو "إله نجم الصباح".  
وقد يكون اسم عثتر Atar قد تحول، فيما بعد، مرة أخرى، على يد اليهود، إلى اسم إستير.  
والكلمة سواء أكان معناها نجمة Star أم كان معناها إلهة الخصب والجمال، فيما يقول إلياس  
مقار، فإنها تحدثنا عن نضج وإكتمال أنثويين قد وجدا طريقتهما، من خلال الفتاة التي ولدت في  
السبي، إلى عظمة الملك والسلطان (١٠).

واستير ملكة منتقمة، أثارت لشعبها كما لم تثار امرأة من قبل. وكانت باهرة الجمال، شديدة  
التدين والقسوة معاً، فهي امرأةٌ للحب والحرب مثل ربة السومريين تماماً.

يطرح هذا التماهي بين الواقع التاريخي والأسطورة، عند توظيفه في السيرة الملحمية، تماهياً  
من نوع آخر بين الشاعر وتموز ودوموزي. فبرغم أن عناء وعشتار وإينانا وعثتر مسميات متعددة  
لكيان إلهي واحد، فإن إينانا ترسل زوجها دوموزي للموت مكانها بعد صعودها من العالم  
السفلي، بينما تهبط عشتار إلى العالم السفلي لتحرير زوجها من الموت.

كأن الحب المقدس يسلم الشاعر للموت المحقق فيغدر به، ويحرره من الموت الواثق إليه  
فُخِّلصُ له، فى آن. وتعمل هاتان الصورتان للحب/ الموت على تأكيد شعرية الوجود الملتبس من  
ناحية، وتحقيف حدة الحسم التى يتميز بها المصير الجهم من ناحية ثانية.

إن ما يجعل الموت أليفاً، بدرجة من الدرجات، هو قابليته للهزيمة بقدر قابليته للانتصار  
والظفر. أيضاً، فإن تبادل وجهه أو قتاعه مع الحب ينزع عنه شيئاً من غلظته، ويذال من عنفوانه  
وقدرته على البطش الغشوم.

عنا سيدة الكناية فى الحكاية.

لم تكن تبكى على أحد، ولكن من مفاتنها بكت:

هل كل هذا السحر لى وحدى

أما من شاعر عندى

يقاسمنى فراغ التخت فى مجدى؟

ويتطف من سياج أنوثتى

مافاض من وردى؟

وإذا كانت الرغبة تجعل المعنى لا نهائياً كما تقول "جوليا كرسيفا"، ومن ثم يصبح تأويلنا  
له لانهائياً بدوره<sup>(١١)</sup>، فإن "عنا" هنا، بوصفها رمزاً للرغبة تعكس موضوع "اللانهاية" ذاته عبر  
إحاطتها الكلية بالزمن (أنا الأولى / أنا الأخرى، لاقبلى / ولابعدى). وبكأوها على عزلة مفاتنها  
أغنية استدراج للشاعر العاشق الذى تريده أن يشاركها مجد الخلود، خلود الفراغ والخلاء والمحو.

وهذه المفارقة هى التى تعطى التماس الوجود تهيئته.

ولأننا نتحرك، كما يقول تودروف، من خبر أو مقول إلى آخر لامن مسند إلى مسند غيره،  
أى من المرأة التى، تمتلك الحليب إلى المرأة التى تهب الميلاذ وليس من الكائن البشرى إلى الرجال  
على سبيل المثال<sup>(١٢)</sup> - فإن العاشق، هنا، يمضى من أنثى الواقع التى تمنح رجلها ارتعاشة الجسد  
المؤقتة (ريتا، شوليث، خديجة .. إلخ) إلى أنثى الأسطورة التى تمنح رجلها جمالها وكمالها  
الأبدىين (عنا)، ولا يمضى من نساء عاديات إلى ملكات. ولما كانت الأسطورة تأخذ مكانتها  
لامكانتها فى سياق الواقعى بما هى مكيدة، كان لابد للديمومة أن تصبح، برغم قننتها، مغامرة  
اغتراب.

- ٥ -

إذا كان الشاعر يبلغ أسطورة اللغة بتحميلها فائض قيمتها الدلالية المتزايدة فى شعره<sup>(١٣)</sup>،  
فإنه يحقق، كذلك، أسطرة الذات بتحميلها فائض إمكانات رموزها.

من أنت، يا أنا؟ فى الطريق اثنان نحن،

وفى القيامة واحد.

خذنى إلى ضوء التلاشى كى أرى

صيرورتى فى صورتى الأخرى. فمن ساكون

بعدك، يا أنا؟ جسدى ورائى أم أمامك؟

من أنا يا أنت؟

إن تأمل درجة أخرى من درجات سلم الوجود بعد انقطاع الحبل الأثيرى بين الجسد  
والروح بالموت هو أحد المعارج المدهشة عند العرفانيين. ويلتقط التكلم فى القصيدة (الشاعر أو  
الشخص النفسى أو كلاهما) ذلك الخيط الدقيق ليمده إلى أقصاه حيث "الملكة" و "اللؤلؤة"  
و "الشمس" أبرز الرموز التى تدور حول الذات كما تقول مارى مادلين دافى<sup>(١٤)</sup>. لذلك فقد تكون  
"عنا" بوصفها إلهة نجم الصباح أى نجم الشمس هى إحدى صور الأنيميا (التجسد الأتئوى فى  
لاوعى الذات الذكورية).

فغنى يا إلهتى الأثيرية يا عنا،

أنا الطريدة والسهام،

أنا الكلام. أنا المؤمن والمؤذن

والشهيد.

وفى هذا المستوى من مستويات التعبير عن الانيميا، تنفتح الشعرية التوراتية على ترميز  
الرغبة فيما يشبه نشيد الإنشاد الدرويشى حيث يُمثلُ التناصُ الأسلوبى، فى هذه الحالة، إطاراً  
كلياً للنزع التصوف الحسى الباده. وتعمل أنساق التوازيات على تشعيب الفكرة الأسطورية،

وترسيخها في تَرَدُّدٍ دائِبٍ بين الذات وصيرورتها، حيث يعكس "تكرار نفس الصورة النحوية إلى جانب عودة نفس الصورة الصوتية المبدأ المكون للأثر الشعري" (١٥).

يقول "لاكأن" إنه في الوقت ذاته، بينما يضع الفعل اللاإرادي للتكرار نصب عينه الزمنية التاريخية لتجربة التحول، تعبر غريزة الموت، جوهرياً، عن سقف الوظيفة التاريخية للموضوع (١٦).

في هذه اللعبة المدهشة تؤسس الذات، دائماً، مفارقتها الأسطورية عبر شعرية الملحمة. هكذا يكون البطل الملحمي جديراً بأغنيته، جديراً بالوهيته، جديراً بضعفه، في كل الأوقات. والحلم الذي يجد فيه هذا البطل نجاته قد ينبئني على مايسميه "بلوم" السمو المضاد Daemonization حيث "يحاول المس الشعري أن يوسع من قوة السلف باتجاه مبدأ أعظم من مبدئه" (١٧).

إن تفكيك الزمن هو حرفة الحالم. وفي مرآة متناثرة الشظايا يعثر الوجه على صورته التي تتحول، مرة بعد أخرى، في تناصّات الموتى جميعاً بوصفهم حاضرين في أصالة الغياب. ولكن صوت الراوي الشعري لا يتناصّ، فقط، مع صوت المسيح أو صوت الجامعة بن داود أو صوت جلجامش، بل أيضاً مع صوته نفسه؛ فالذاكرة ليست مبدأ الماضي إلا بوصفها مبدأ الحاضر الممتد. وهذا هو المس الشعري الأكبر الذي يشي بالرؤيا الحاضرة للسمو المضاد عند درويش.

ساقول : صيوني

بحرف النون ، حيث تعبٌ روحي

سورة الرحمن في القرآن . وامشوا

صامتين معي على خطوات أجدادي ووقع الناي

في أزلي .

لا بد أن نستحضر، هنا، قصيدة "كالنون في سورة الرحمن" حيث نسمع الراوي يقول:

البحر والصحراء حول اسمه

العاري من الحراس

لم يعرفا جدى ولا أبناؤه

الواقفين الآن حول "النون"

في سورة "الرحمن"

اللهم فلتشهد.

من المهم أن نذكر أن النون هي الدواة عند العرب، أى أنها حرف وعلامة كتابة في آن، وهذا ما أكدته القرآن نفسه في قوله تعالى: "ن والقلم وما يسطرونه" [القلم: ١]. ولعل هذا المعنى يفسر ماذهبت إليه من قيل من كون الشعر أو الرمز الشعري في جوهره هو أسطورة الشاعر. يقول درويش في قصيدة له بعنوان "تدابير شعرية":

القصيدة فوق

وفي وسعها أن تعلمني ما تشاء

ثم يستعير ذلك الصوت نفسه ليقول في "جدارية":

أنا من تقول له الحروف الغامضات:

اكتب تكن ؟

واقراً تجداً

وإذا أردت القول فافعل، يتحدّ

ضدك في المعنى

وباطنك الشفيف هو القصيد.

كأن القصيدة الشفافة في خفائها لؤلؤة المحارة؛ أى كأنها رمز الذات الحقيقية التي تنطوي عليها الذات السطحية الظاهرة.

القصيدة - الذات هي "الداخل" و "فوق" معاً: اللؤلؤة، والشمس، ومملكة السماء، ومادام ذلك كذلك، فالموت ليس أكثر من قناع ثلجي. وخلف هذا القناع قد يوجد. خلود ممثلي أو قارغ،

نشوان أو محايد، ولكن الإنسان الذى حقق معرفة ذاته، كما تقول دافى، يظل خالق نفسه، مدركاً  
قراءة مصدره الذى هو ينبوع من نور.

- ٦ -

فى ثرات الوجود المتطائر كالقبار يصبح الأثر هو الذكرى السعيدة. ولكن ما الذكريات  
السعيدة التى تربط القريسة بصيادها؟ وما الأثر الذى يبقى بين عدم وآخر؟ لآحل سوى أن يكون  
الموت نفسه شيئاً سواه. ترى هل يملك الموت إمكانية ذلك؟ وما المدى الذى تخلق فيه الذات عدة  
صور من نفسها على امتداد الزمان؟ تقترح أسطورة الشعر، أحياناً، ألا يصبح الموت هو النهاية،  
بل يصبح لحظة تحول جذرية فى معطيات الزمن الشخصى.

تعلمت البقاء من الفناء وضده:

أنا حبة القمح التى ماتت لكى تخضر ثانية.

وفى موتى حياة ما.

وبرغم إحالة العبارة إلى التصور المسيحى الشائع، رأى "بنفيلد"، تأسيساً على تجاربه فى  
الفسيولوجيا العصبية، أن العقل أو النفس جوهر متميز ومختلف عن الجسم مما عزز نظرية  
برجسون عن وهم الدماغ، وأكد مقولة "إكلس" حول العقل والإرادة بوصفهما "ملكيتين لاتخضعان  
بالموت للتحلل الذى يطرا على الجسم والدماغ كليهما"<sup>(٨)</sup>. وهنا امتلك الحس الشعرى الأسطورى  
القديم وجاهته. وصار تقديم درويش لقصيدة "خطبة الهندي الأحمر - ما قبل الأخيرة - أمام الرجل  
الأبيض" بمقولة "سياتل" زعيم دواميش "لا موت هناك . هناك فقط تبديل عوالم" ضرباً من  
الحكمة اللافتة. فإذا قال بعد ذلك:

ولدنا هنا بين ماء ونار ..... وتولد ثانية

فى الغيوم

تردد صدى صوته فى "جدارية" على هذا النحو :

ولى جسدى الموقت، حاضراً أم غائباً

مقران من هذا التراب سيكفيان الآن

لى متر ٧٥ سنتمتراً

والباقى لزهرة فوضى اللون، يخربنى

على مهل، ولى ماكان لى : أمسى،

وماسيكون لى

غدى البعيد، وعوبة الروح الشريد

كان شيئاً لم يكن

وكان شيئاً لم يكن

جرح طفيف فى ذراع الحاضر العبثى

يرى فريق من الفلاسفة وعلماء النفس المحدثين أن "احتواء العقل الحديث، لثنائية  
النسبى والمطلق فى آن واحد، يدفع إلى القول بأن إدراك الزمن فى شكله الدائرى، لم يقتصر على  
الإنسان البدائى وحده . إن دورة الزمن هى جزء من الطبيعة الأولية للعقل. وهى طبيعة، لاتخرج  
عن نطاق الدورة الزمنية المتحققة فى الوجود .. ومادام الإنسان نفسه جزءاً من هذه الطبيعة،  
فليس غريباً أن يخطو تكوينه العقلى والنفسى، على زمن دائرى يتقلقل، فى أعماق شعوره  
السحيق"<sup>(٩)</sup>.

إن الأثر أو الذكرى السعيدة تأويل دائم لما تركته الحياة على صفحة الشعور بوصفها  
حاضراً ممتداً يباشر اندياحه عن صور الفعل والتعرف التى لأخصصى. ولعل المسافة، هنا، بين  
اللوجوس والإيروس، بل بين الزمان والمكان التخيليين والزمان والمكان الواقعيين أيضاً، تكاد أن  
تضيق إلى حد كبير؛ ففي هذا المستوى من مستويات الإدراك لأيعتد كثيراً بالفوارق والتباينات  
الطافية على السطح مادامت البنية العميقة للظواهر مستنظمة فى إيقاعات متجانسة.

لا الشخصى شخصى

ولا الكونى كونى

كانى لا كانى...../

كلما أصغيت للقلب امتلأت بما يقول الغيب

وارتفعت بى الأحجار



من حلم إلى حلم أظير وليس لي هدفٌ أخيرُ  
كنت أولاد منذ آلاف السنين  
الشاعرية في ظلام أبيض الكتان  
لم أعرف تمامًا من أنا فينا ومن حلمي  
أنا حلمي  
كأنني لا كائن

يقترح الرياضي الشهير "ميكوفسكى" شكلًا متجاوزًا من أشكال الإدراك في العالم الموازي حيث "يتواري في الظل، الزمان والمكان، بما هما أقنومان منفصلان. ولا يبقى في أعقابهما غير نمو من النسيج المركب منهما معًا، وله وحده أن يتصف بالحقيقة"<sup>(١)</sup>.

سوف نلخص، في كثير من الأحيان، ذلك النسيج المركب الذي يتحدث عنه "ميكوفسكى" حين تتخفف النبرة الشعرية من عبء الإحساس المادي بالواقعة المحددة أو تعلق عليها، ومن ثمّ تفتح الخطاب على حالة من السيولة والكثافة، جاعلة من الرؤى والشخصيات والأفعال حلقة حرة من الإحياء والتداعيات المتجاوبة. ويدخل المونولوج عاملًا رئيسيًا، بل مؤسسًا لعملية التوافق، أي أن بنية المحادثة تمثل جزءًا لا يتجزأ من لغة الإدراك المتجاوز في القصيدة. وداخل هذه البنية، يمكن لتحويلات دلالية متعددة أن توجد: الحذف، الإضافة، إعادة الترتيب، الإحلال، وإعادة التأليف<sup>(٢)</sup>. ويحتوي المونولوج طيه أنواعًا من الديالوج، ولكن نجوى الذات تظل هي الناظم المهيمن لسائر المواقف المتبادلة بين الأطراف.

لم يمت أحد تمامًا. تلك أرواح  
تغير شكلها ومقامها /

يا موت ! يا ظلي الذي سيقودني  
يا ثالث الاثنين

(.....)

لم تكبر كثيرًا يا أنا . فالنظر البهري ،  
والسور المدافع عن خسارتنا ، ورائحة البخور  
تقول : مازلنا هنا ،  
حتى لو انفصل الزمان عن المكان  
لعلنا لم نفترق أبدًا

في "مدن لامرئية" لإيتالو كالفيينو سوف نلمح في شخصيتي الخان والرحالة الغربي ذلك السحر الخاص بالسفر في المستقبل، حيث الزمان والمكان نسيج واحد مركب يجاوز كلا منهما على حدة.

وفي كثير من الأدبيات الـثيوصوفية سوف نلتقي الشئ نفسه، بل إن بعض الحلول الغربية (حلول نوت) لمعادلات أينشتاين الفيزيائية تسمح لنا بذلك. وفي فلسفة الميكانيكا الكمية الحديثة كثيرًا ما يُنظر إلى الزمان والمكان المألوفين لدينا بوصفهما وهمين.

بيد أن المهم، هنا، هو البصيرة الشعرية التي تجعل من تداخلات المادة والنفوس، واندياحات الشعور واللاشعور، مجالًا موحدًا من الطاقة الفاعلة. كأن لدينا، فقط، حقول آثار، ولكن آلات إنتاجها مراوغة ومُستدمجة بعضها في بعض. بحيث لا يمكن تعيينها على نحوٍ ممزول ومستقل بالرغم من حقيقة وجودها.

وفي مستوى أعلى، لا يبدو لنا الوجود الملتبس نوعًا من الخيالة أو الالتفاف أو حيلة للاستيعاب أو التكيف، بل يبدو كأنه هو الوجود الحق؛ جوهر الحساسية الأولية التي تضمن ثنائية الحقيقة. ولأن اللغة بيت الوجود كما يقول "هيدجر"، ولأن الشعر لغة في اللغة، فإن الشاعرية الأصيلة، في "جدارية" درويش، تنبع من كونها تأويلا للفضاء الخاص بالذات في تعاليه على ذاته، أي على زمنه ومكانه.  
تقول ممرضتي : كنت تهذى كثيرًا،  
وتصرخ بي قائلاً:

لا أريد الرجوع إلى أحد  
لا أريد الرجوع إلى بلدي  
بعد هذا الغياب الطويل  
أريد الرجوع فقط  
إلى لغتي في أقصى الهديل.

إن هذه اللغة الغنائية النائية تعني أن وراء الواقع المباشر واقعًا أبعد منه، أعمق، وأكثر تفرّدًا وأصاله، يسعى إلى الدنو من أسرار العقل. وقد عني "فوسلر" بما أسماه الشكل الباطن للغة، تجلّي العقل في صورة اللغة، وتجلّي اللغة في صورة العقل<sup>(١٢)</sup>.

ولعل ما يؤكد درويش في جداريته هو هذه القدرة الفذة للغة الباطنة على الهجس بأسرار عالم بعيد ومائل عبرنا في آن. وفي ذلك ما يجعل من كل شيء في القصيدة استقطابًا خفيًا لسواه نحو ما يصفو على حدود الأشياء جميعًا.

فأنا طليق هاهنا في لا هنا  
أو لا هناك

هكذا تتولد الحرية بوصفها اعتناقًا من الفواصل الثابتة القائمة بين الأضداد البرئية في تشكلاتها الظاهرية. لا يبقى إلا أنعطاف الذات في صورته تحقيقها عبر الغياب والحضور معًا، حيث لا تكف مدارات الرؤيا عن التحول والضرورة، ولا ينكف المعنى عن تجريب أشكاله في تماهيات الكلمات والأشياء.

- ٧ -

يقول "جيرار جينيت" في كتابه (خطاب الحكاية): إن المرور من مستوى سردي إلى آخر لا يمكن مبدئيًا أن يضمّنه إلا السرد، وهو فعل يقوم بالضبط على إدخال معرفة وضع في وضع آخر بواسطة خطاب<sup>(١٣)</sup>.

وبعدّ "الانصراف السردى" بتمثيل "جينيت" في "جدارية" درويش، تعبيرًا عن شعور حادّ بالانقسام أو الفصام، وعن التسليم بحتمية قدرية، في الوقت نفسه. ويشير هذا التزاوج الدلالي إلى جوهرية مفهوم المفارقة من ناحية، كما يشير إلى التباس مفهومي الاختيار والمسئولية من ناحية ثانية.

وأنظر نحو نفسي في المرايا :  
هل أنا هو ؟

هل أؤدي جليدًا دوري من الفصل الأخير ؟  
هل قرأت المسرحية قبل هذا العرض، أم  
فرضت عليّ ؟

وهل أنا هو من يؤدي الدور  
أم أن الضحية غيرت أقوالها  
لتعيش مابعد الحداثة، بعدما انحرف المؤلف  
عن سياق النص، وانصرف الممثل والشهود ؟  
وجلست خلف الباب أنظر :

هل أنا هو ؟  
هذه لغتي. وهذا الصوت وخز دمي  
ولكن المؤلف آخر

يملك وضع "مابعد الحداثة" عنفه الخاص، وينطوي على نوع جديد من الأيديولوجيا القمعية برغم مزاعمه عن نهاية الأيديولوجيا أو نهاية التاريخ. وهو يزيّف الوعي إلى حدّ أن "تغير الضحية أقوالها" لتعيش فردوسها المشوه المسوخ. ويحدث هذا التغير ارتباكًا في الهوية، ويفضّي هذا الارتباك - بدوره - إلى تعرية الحياة من ألقتها.

إن اغتراب السياق عن ذاته، وتبديل ماهية المؤلف، كما تقول القصيدة، يثير السؤال التالي على نحو ملح: هل أنا هو؟

، و"هو"، هنا، تعني المؤلف ومؤدى الدور معًا. كأن انفصالًا قد حدث بينهما، ثم حدث بين كل منهما وذاته، بحيث لم تعد المرايا قادرة على بيان ملامح الوجه الأصلية.

عند هذه النقطة يبدأ تشكل الحنين إلى البدايات مما يضيف إلى أسطورة الواقع الشخصي بعداً آخر. إن الذات في حاجة جديدة إلى وشم. وليس من الغريب أن يظهر صوت الشاعر القديم مرة أخرى:

لخولة أطلال ببرقة تُهمد

تلوح كياقي الوشم في ظاهر اليد

ويعيد الشاعر تقمص أسلافه لكي يستطيع أن يتعرف على ملامحه المفقودة:

وأنا أنا ، لا شئ آخر /

واحد من أهل هذا السهل

في عيد الشعير أزور أطلال البهية

مثل وشم في الهوية

لاتبدها الرياح ولا تؤبدها ...../

وكما يقول "بيار كلاستر": إن الوشم هو عائق أمام التسيان، إن الجسد نفسه يحمل آثار الذكرى، إن الجسد هو الذاكرة<sup>(١١)</sup>. تبدو فكرة "الجسد الذاكرة، مهمة جداً بالنسبة إلى الشاعر فيما يتعلق بأسلوب الانصراف السردى؛ فالجسد يقوم بـ "الالتفاتات" و"التخلص" و"التغريب" في محاكاة مُحتملة لوظائف السرد، بينما يقوم السرد، كذلك، بتحويل الجسد من مسار إلى آخر. إنه يلعب مع الجسد كما يلعب مع الذاكرة.

أنت فتوتي، وأنا خيالك. فانتصب

ألفا، وصك البرق، حك بحافر

الشهوات أوعية الصدى. واصعد،

تجدد، وانتصب ألفا، تؤثر يا حصاني

وانتصب ألفا، ولا تسقط عن السفح

الأخير كراية مهجورة في الأبجدية.....

(.....)

فاندفع واحفر زمني في مكاني

ياحصاني.

فيما يشبه "رقصة العرس" يحتفل الحصان بالجسد. والحصان رمز قديم للشهوة الجنسية، ولعمامة الشبق. أما "الذاكرة"، فهي ترتبط، هنا، بالجسد من خلال تعبير الحصان عن نبالة الفارس القديم، ومن خلال صموده فوق السفح الأخير بينما يهدده السقوط كراية مهجورة في الأبجدية. إن الحصان بوصفه رمزاً مزدوجاً يدل على فحولة الرجل من ناحية، وعلى أزمة الفروسية الأولى من ناحية ثانية، يدفع السرد إلى تبني وضعين مؤقتين للتمفصل والانزلاق، حيث تهبط دالة الجسد، بعد ذلك، لتتبدل بحالة الإنعاط حالة المرض، وتتبدل بحالة النبل الفروسية حالة الطرد والمثاهة.

إن التحول السردى الأخير للجسد يتشكل، إذن، عبر موت الجسد؛ أي صيرورة المادة إلى طاقة روحية تنشر في فضاء الوجود رسالتها.

سأصير يوماً كرمة،

فليمتصرني الصيف منذ الآن،

وليهرب نبيذى العابرون على ثريات

المكان السكري!

أنا الرسالة والرسول.

عندئذ تكتمل دورة السرد. ويتحول الجسد إلى روح، تتحول الذاكرة إلى حدس أو نبوءة. ويتبدل الموت الأليف مكانه، كما نرى، بين المادة والأثير، بين الماضي والمستقبل، بوصفه وسيطاً أساسياً من ومائط التحول.

وقلت: إن مت انتبهت

لدى ما يكفي من الماضي

وينقضي غد

سأسير في الدرب القديم على خطاى ،  
على هواء البحر. لا امرأة ترانى تحت شرفتها.  
ولم أمك من الذكرى سوى ماينفع  
السفر الطويل.

وهكذا يلعب الومض الذى يختطف المسافة بين وجودين ، ويتوتر قوس مشدود بينما نظن أنه قد انقطع. وعن طريق امتداد الذات وراء الزمان والمكان، تجدد الكلمات صداها ليبقى الشعر، بوصفه الأسطورة الأم، أثرًا يستحيل على الزوال السريع ، أو كما يقول درويش نفسه :  
خضراء ، أرض قصيدتى خضراء  
يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هى فى  
خصوبتها

ولعل الشاعر، هنا يُضَمِّنُ فى صوته صوت "هولدرن" الذى كتب ذات يوم يقول: إن مايبقى على الأرض هوما يؤسس الشعراء. وما ذلك إلا لأنه يرفع اللثام، كما يقول هيدجر، عن الكينونة حتى يتاح للموجود (الكائن) أن يظهر<sup>(٢٥)</sup>.

- ^ -  
يمثل "البياض" علامة طارئة فى مفتتح قصيدة درويش الملحمية: "جدارية". ما الذى يدعونا البياض إلى تأمله: العدم أم العزلة أم الشفافية أم الوهن أم المدى الخالى فى اتساعه اللامحدود؟ وما دلالة البدء به فى خطاب يسرد تجربة ساردة؟

يقول "رولان بارت": ينبغى أن نتذكر أن اللون فكرة: فكرة حسية<sup>(٢٦)</sup>. بيد أن الأبيض لون يكاد يكون فارغًا من الحس. إنه ينتمى مع الأسود والرمادى، إلى السلسلة الأكروماتية اللالونية حسب بعض التصنيفات. برغم ذلك، نحن لانخطئ كون الأبيض يصنع تجاوزًا عاطفيًا ما مع التجريد؛ مع المطلق. الأبيض، فى الأساس، لون ميتافيزيقى، لعله يدعونا إلى تأمل السكينة. وربما يكون البدء به نوعًا من تصدر الماوراء. إن الخطاب الذى يسرد تجربة ساردة يحاول، فيما يبدو لى، أن يقول شيئًا مهمًا عن الشاعر: حلم الشاعر هو واقعه، وواقعه هو زواله، وزواله هو أبعده. البياض علامة على غبطة الروح الضالة فى بكورها "جئت قبيل ميعادى". لماذا هذا البكور؟ لاتحمل الكلمات إجابة قاطعة، ولكن علينا أن نتذكر اقتران رحلة الصيد بالبكور فى الشعر العربى القديم. لقد صيدت الفريسة، إذن، قبيل أوانها. ولكن "قبيل" تعنى، بوصفها ظرف زمان، أن الوقت الموعود كان على وشك الحلول، وأن الشاعر لم يكن فى إمكانه أن يتأخر كثيرًا.

لعلنا لانتسى، بمناسبة البياض، قصيدة "أمل دنقل" التى كتبها - أيضًا - تحت وطأة الاحتضار البطئ "ضد من".  
فى غرف العمليات،  
كان نقاب الأطباء أبيض،  
لون المعاطف أبيض،  
تاج الحكيمات أبيض، أودية الراهبات،  
الملاءات،  
لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،  
قرص النوم، أنبوبة المصل،  
كوب اللبن  
كل هذا يشيع بقلبى الوهن  
كل هذا البياض يذكرنى بالكفن

وعلى حين تتصل سرديّة البياض، هنا، بواقعة محدودة ومحددة، فإنها تتصل عند درويش بالكلية لابلجزئى، أى بواقع الرؤيا غير المحدود أو المحدد. وهذا فرق حاسم بين شعريتين فى تجليهما.

اللون، فى شعر درويش، عامة، يصل - إذا ما اعتمدنا المصطلح الصوفى - الغيب بالشهود. وهو أكثر انفتاحًا على فضاء التداخل الرمزى بين معطيات الحواس. نقرأ على سبيل المثال:

هذا نشيدى

وهذا خروج المسيح من الجرح والريح  
أخضر مثل النبتات يغطي مساميره وقيوده  
(قصيدة الأرض)

ونقرأ:

وشق السمك الأزرق صدرى  
وتفانى في جهات الضرر، والموت دعانى  
(حالات وفواصل)

ونقرأ:

يسامرنّا ظلنا في الجنوب، وتعوى إناث الوحوش  
على قمر أحمر فوقنا  
سوف نلمس خبز الرعاة، ونلبس كتان أثوابهم  
كى نفاجئ أنفسنا  
(سنختار سوفوكليس)

يحترز الأبيض، عادةً، من الرصيد السحري للألوان الأخرى (الأخضر، والأزرق، والأحمر .. إلخ)، ويكتفى، في أغلب الأحيان، بكماله الخاص. البياض نوع من التعالي على الدلالات النسبية المتغيرة. إنه يوحى، في ذاته، بمعنى ثابت وديمومى. البياض، فيما يلوح لى، يقف مستأثراً بالقداسة. ولأنه مقدس، فهو عار من عوارض الزمنية. يرى "فيليب سيرنج" أن البياض، من الناحية التاريخية، رمز للطهارة، خاصة عند الفيثاغوريين. وهو، أيضاً، رمز النصر في سفر الرؤيا. و"العلم الأبيض"، إضافة إلى ماسبق، هو أحد أسماء بودا<sup>(٧٦)</sup>.

كان ثمة. إلحاحاً للأبيض في "جدارية" على انفصال الموجود، على انعتاقه، على التخلص من الشعور بالألم والحب والعبث والجنون. إن البياض هو المساحة التي تحقق الراحة، وتستجلب السكون. البياض حلم. البياض شرود ونسيان، الطفولة بيضاء لأنها غير مسكونة، في الحالة العادية، بالقلق والهَم. والأبدية بيضاء لأنها تشبه الطفولة في كونها تابعة وپرئة. الطفل يتبع الأبروين. والأبدية تتبع الله أو المطلق. ولأن التعب يأتى مع الأشياء، كان "اللاشيء أبيض" إذ إنه يوجد بمعزل عن كل علاقة.

يقول "باشلار": إن الحالم يحلم بعمقه الذاتى<sup>(٧٧)</sup>. لاصلة للمعق الذاتى بشئ سوى الذات. لذلك فإن هذا المعق سيكون، إذا كان له لونٌ ما، ذا بياضٍ موغلٍ في البعد والسعة. كائن حاضراً أبداً. كائن طائر أبداً. كائن مذكر فركك أدمنت لغتى هاششتها على عرباتك البيضاء، أعلى من شيوم النوم، أعلى عندما يتحرر الإحساس من عبء العناصر كلها

في قرارة المعق سوف يجد الحالم حياته الناعمة، ولكنه سوف يجد موته الأليف أيضاً. لاجية ناعمة بلاموت. فى وسعنا أن نقول إنه وجد الضدين، ولكن فى وسعنا أن نقول، كذلك، وفقاً لتفسيرات سبق لنا بسطها من قبل، إنه وجد لحظة التحول الطبيعية فى امتداد الزمن. وفى الحالين، على حد سواء، ينهض البياض بوصفه علامة أصلية تكشف عن الوحدة البهئية التى لم تكن خدوش التاريخ قد نالت منها بعد.

هوامش:

- ١- د. قاسم المقداد، هندسة المعنى فى السرد الأسطورى المضمي، دار السؤال، دمشق، ١٩٨٤، ص ٥٦، ٥٧.
- ٢- السابق نفسه، ص ٥٧، ٥٨.
- ٣- د. مصطفى ناصف، صوت الشاعر القديم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢، ص ١٥٢.
- ٤- السابق نفسه، ص ١٥٢.
- ٥- دافيد لوپروتون، أنثروبولوجيا الجسد والحدائق، ت: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص ١٤٨.

- ٦- جون ماكورى، الوجودية، ت: د. إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٢، ص ٢٨٧.
- ٧- "أسطورة الكاتب" مفهوم أشار إليه "ييتس" لأول مرة بقوله: هناك أسطورة واحدة لكل إنسان، لو عرفناها لفهمنا كل أقواله وأفعاله. والمفهوم في صياغته الأخيرة يعبر عن "نواة شعورية" أو كيفية خاصة للذهن فى تلقى مايقع على الحواس، فصورة "البرج" مثلا هى أسطورة هوجو، وصورة "ساعة الحائط" هى أسطورة فيني، وصورة الغرقى هى أسطورة فاليري. وهكذا. ولزهد من التفصيل انظر د. شكرى محمد عياد، دائرة الإبداع، مقدمة فى أصول النقد، دار إلياس المصرية، القاهرة، ١٩٨٦، من ص ١٠١ إلى ص ١٠٩.
- ٨- جاستون باشلار، جدلية الزمن، ت: خليل أحمد خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٧٥.
- ٩- جفرى بارندر، المعتقدات الدينية لدى الشعوب، ت: د. إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٣، ص ١٨.
- ١٠- إلياس مقار، نساء الكتاب المقدس، دار الثقافة المسيحية، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٧٩ وما بعدها.
- 11- W.J.T Mitchell, The Politics of Interpretation. The University of Chicago, U S A, 1982, P92.
- 12- Tzvetan Todorov, Theories of The Symbol, Translated By Catherine Porter. Cornell University Press, U. S. A, 1995, P21.
- ١٣- د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص ١٦٨.
- ١٤- ماري مادلين دافى، معرفة الذات، ت: نسيم نصر، دار عويدات، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٧٥ - ١٧٩.
- ١٥- رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دارتوقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٦٦.
- ١٦- هارولد بلوم، قلق التأثر (نظرية فى الشعر)، ت: عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ١٩٩٨، ص ٨٩.
- ١٧- السابق نفسه، ص ١١٧.
- ١٨- روبرت م. أجروس، وجورج ن. ستانيسو، العلم فى منظوره الجديد، ت: كمال خليلي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩، ص ٤٣.
- ١٩- محمد منير منصور، الموت والمغامرة الروحية، دار الحكمة، دمشق، ١٩٨٧، ص ١١٤، ١١٥.
- ٢٠- السابق نفسه، ص ٢٥٠.
- ٢١- تون أ. فان دايك، علم النص : مدخل متداخل الاختصاصات، ت: د. سعيد بحيرى، دار القاهرة للكتاب، ٢٠٠١، ص ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٠.
- ٢٢- د. عاطف جودة نصر، النص الشعرى ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٦٢.
- ٢٣- جيران جينيت، خطاب الحكاية، ت: محمد معتصم، وعبد الجليل الأزدي، وعبر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٢٤٥.
- ٢٤- بيار كلاستر، مجتمع اللا دولة، ت: د. محمد حسين دكروب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ١٨١.
- ٢٥- مارتين هيدجر، فى الفلسفة والشعر، ت: د. عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٩٢.
- 26- Roland Barthes, The Responsibility of Forms, Translated By Richard Howard, University of California Press, 1991, P166.
- ٢٧- فيليب سيرنج، الرموز فى الفن - الأدبان - الحياة، ت: عبد الهادى عباس، دار دمشق، سورية، ١٩٩٢، ص ٤٢٨.
- ٢٨- جاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، ت: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩١، ص ١٧٠.

## البناء المونولوجي وانشطار الذات

محمد فكري الجزار

الشعرية لغة تحتوي اللغة وتتسع عنها ، تتأسس فيها ثم لا تكونها ، وتوظفها ثم لا تؤول بها ، وهي - في كل هذا - حرة لا تستلبها بنية داخلها ، ولا يدعيها تأويل خارجها ، وإنما هي قادرة على اختراع البنية وتحفيز التأويل ، ثم تقيض عن الاثنين شكلا ودلالة . ويقوم فائض الشعرية هذا شاهدا على جدارتها بما لم يتحقق - بعد - من مناهج .. والشعرية المسكونة بالكتابية - تحديدا - هي الأكثر وفاء بالقيمة الفائضة عن المنهج/المناهج ، إذ فيها تلتقي العلامات من مختلف الأنواع ، وتتساق التناصات من مختلف الخطابات ، ويخلق مبدأ التجاور المكاني تقنيات تشكيلية متميزة من تقنيات مبدأ التعلق الزمني . وقراءة تتقيا القبض على هذه القيمة الفائضة يجب هي الأخرى أن تتسع عن محدودية المنهج وأن تساق بين التنوعات الإجرائية ، وتخلق مبداءا القرآني التميز تميز موضوع اشتغالها الذي يصبح - والحال هذه - معيارا للانتقاء والإسقاط وحتى الاستبدال ، ومبدأا للتصنيف والتوزيع ومن ثم البناء . وبكلمة : إن العمل الشعري موضوع التحليل - في تصورنا - بمثابة إستراتيجية نصية للقراءة يجب استثمارها وإطلاق فاعليتها لكف المنهج/المناهج عن التحول إلى سلطة مفهومية مجردة ومتعالية ، ليس للعمل الشعري إلا الإزعان لها والتسربل بصيغتها والتطابق مع نتائجها . بهذا الفهم الرحب لكل من الشعرية والقراءة ندخل عالم "جدارية محمود درويش" محاولين الحفاظ على أشيائه وكنائنه .. أنساقه وتحولاته .. متمسكين بالمفارق المميزة بينه وبين قراءته .

عقبات النص :

العمل الأدبي كتاب ، له كيان مادي ملموس أطلق عليه "رولان بارت" مصطلح "الأثر الأدبي" دون أن يهتم بما له من دور في عملية التلقي ، فقد كان اهتمامه بمفهوم "النص" ("أكثر من اهتمامه بأي شيء آخر . غير أن هذا لا يعني غياب دور الأثر في عملية التلقي ، وبالتالي في بناء النص نفسه . إن إحالة الأثر الأدبي إلى مادة الكتاب الأدبي لا يعني تطابق هذه المادة مع مادة أي كتاب آخر ، إذ لا شيء في الأول يأتي بلا وظيفة تدرجه في مقاصده ، حتى الإكراهات الاقتصادية لتجارة الكتاب يكون لها موقعها من منظومة وظائف العمل الأدبي يدخلها ضمن آلية التلقي . والعمل الشعري - نظرا لخصوصيته ضد البنيوية - أكثر كفاءة على استيعاب علامات مادة الكتاب من سواء ، سواء هذه التي اختارها المؤلف أو فرضها الناشر .. ويوجه عام ما تحمله مادة العمل الأدبي ، وتحديد الغلاف ، من علامات هي بمثابة عقبات توصف بالنصية لعدة أسباب :

أولا : أنها علامات حاملة للغة العنوان ، أو متعائلة معها ، الأمر الذي يدخلها في وظيفة العنوان .  
ثانيا : أنها علامات غير متكررة ، في الغالب .  
ثالثا : أنها علامات متأخرة على العمل ، فهي تكون بعد الفراغ منه ؛ ومن ثم فملاقتها به علاقة كلية .  
رابعا : أنها تنطوي على نوع ما من خطاب المتلقي يكون خطابا موضوعه العمل نفسه .

لهذا كله ، وربما لسواه مما لم نذكر ، يمثل الغلاف عتبة من جهة القراءة . وهذه العتبة نصية من جهة علاقتها بالعمل ، وتكون البداية منها ضرورة للثنين معا : الموصوف وصفتها .

الغلاف .. الأيقونة والعنوان :

حين يضيق المكان عن الذات تتسع اللغة لأشيائه ، وتدحو أزمنتها لها ، فيتجلى المرثي في السموع ، وينتصب الواقع في المعنى ، وكأن البناء في الزمان صورة من صور التشييد في المكان . وليس ثمة انتصار ، بل أعلى درجات المساواة ، حين لا تكون الإزاحة التي تتم على المكان اختيارا ، إنما هي اضطرار حيث لا بديل ، ولا يكون التكثيف الذي يتم على الزمان تعويضا بقدر ما هو تأكيد على الفقد .

هكذا يبدأ غلاف قصيدة محمود درويش القصيدة من عنوانها : " جدارية " الذي لا يمتلك أية دفاعات ضد دخول اسم الشاعر عليه . وبلاستثناس بالغلاف الداخلي يتأكد لنا أن العنوان : " جدارية محمود درويش " ، وهذا أمر في غاية الأهمية . فعلاقة التضائيف بين الكلمة/المصطلح الفني واسم الشاعر يشير إلى علاقة لم يسعد الشاعر ، من قبل ، أن تركز إليها قراءة أعماله ، وهي التضافر العضوي بين الشعري والواقعي في صناعة شعرية الأول وفي استبصار مكنونات الأخير .

ويقع العنوان على أيقونة للجدار استولت على مساحة الغلاف بألوانها الداكنة المائلة إلى خضرة غامضة يمكن التماس درجتها في بعض أحوال الماء ، كما في بعض نبات الأرض ، دون أن تكون ذاك الماء ولا هذه الأرض . هذه الأيقونة تضع المضاف : " جدارية " والمضاف إليه : " محمود درويش " في مساحة ملتبسة تشير فترتد إشارتها إليها ، إذ المشار إليه " الآن " موضوع للتحقق وعدمه ، في الوقت نفسه ، على طلاوات ما يحدث !!

وإذا كانت وحدة العنوان : " جدارية " تنتمي دلاليا ، وبشكل مباشر ، إلى الأيقونة ، فإن الوحدة الأخرى من العنوان : " محمود درويش " تنتمي إلى ما تنشره الأيقونة من إichاءات ، الأمر الذي يؤسس فضاءين لعلاقة عتبة الغلاف النصية والديوان : فضاء الاغتراب الذي تمارس فيه الأيقونة فعلها السيميوطيقي ، وفضاء الموقف والرؤية اللذين تصنعهما مرجعية الاسم . ولا يلتقي الفضاءان أو يندمجان ، على الرغم من محفزات الالتقاء بل الاندماج ، وإنما يحتفظان بتمايزهما على قاعدة الاختلاف اللوني لوحديتي العنوان ، ليمارسا عملية تدال أكثر خصبا وثرأ داخل النص .

#### تجاويزات العمل الشعري :

ربما أكثر ما يميز أيقونة الغلاف هو لونها : الأخضر الغامض ، الجامع بين ما يشبه الأرض وما يشبه الماء . إذن هي ثلاثة محاور يمكن لنا الدخول إلى القصيدة منها : الخضرة .. الأرض .. الماء . وتمثل فيما بين بعضها وبعض نسقا طبيعيا شديد الانسجام يستثمره العمل الشعري استثمارا نوعيا .

يقول "درويش" في أول ظهور للأخضر ، وفي أول اقتران له بالجدارية في القصيدة :

"سكون يوما ما نريد  
لا الرحلة ابتدأت ، ولا الدرب انتهى  
لم يبلغ الحكماء غريبتهم  
كما لم يبلغ الغرباء حكمتهم  
ولم تعرف من الأزهار غير شقائق النعمان ،  
فلنذهب إلى أعلى الجداريات ؛  
أرض قصيدتي خضراء ، عالية ،  
كلام الله عند الفجر أرض قصيدتي  
وأنا البعيد  
أنا البعيد " .<sup>(١)</sup>

بغض النظر عن النتيجة المستبقة لمقدماتها والتي تؤسس لأزمة التحقق ، نتوقف أمام التوجيه الاستعاري الذي تمارسه صفة الخضرة على القصيدة ، إذ تخرج لها من معجمها كلمة " أرض " وتضيف القصيدة إليها ، ومن ثم تمارس - أعني الصفة - فعلها الدلالي بحرية ملائمة لنسقتها الطبيعي ، دون تعطيل للبعد المجازي في المركب الإضافي هذا الذي يتجلى في كلمات من حقل نظرية العلو الذي يقوم عليه مفهوم الجدار<sup>(٢)</sup> ، فتتسجم الجدارية مع القصيدة : ( أعلى الجداريات - أرض قصيدتي خضراء عالية ) . وعلى قاعدة العلو هذه يمنح الشاعر الاثنتين : أرض القصيدة صراحة والجدارية ضمنا ، تعريفا ميتافيزيقيا : (كلام الله عند الفجر أرض قصيدتي).

هنا يمكننا أن نقارب مفهوم الجدارية . إنها فن تشكيل الجدار نحتا أو تصويرا . وهو يتميز بعدة مميزات داخليا وخارجيا . أما خارجيا . فهو أقدم فن مارسه الإنسان على جدران الكهوف .



وأما داخليا فهو قائم على نوع من الالتزام الفني بموضوعه الذي كان دينيا في الغالب ، مما أحاط هذا الفن بهالة من القدسية مستمدة من موضوعه ، وكأن فلسطين تطل بتاريخها (الطبيعي) وقداستها (ما وراء الطبيعي) من ثنايا القصيدة-الجدارية ، متوسطة بين حلم الـ "نحن" : "سنكون يوما ما نريد" وانفراد الأنا في صفتها/واقعها : "وأنا البعيد" ، وكلاهما فقد. وتمتلك أرض القصيدة الخضراء صوتها التفاضلي :

خضراء أرض قصيدتي خضراء عالية  
تطل علي من بطحاء هاويتي ...  
غريب أنت في معنك ، يكفي أن تكون هناك ، وحدك ، كي تصير  
قبيلة ..<sup>(١)</sup>

إنه التقابل بين هاوية الواقع وعزلة الذات من جهة ، وبين علو القصيدة وتفاضلها من جهة أخرى. هذا التقابل الذي يعلو لاكتمال نص أرض القصيدة الخضراء ؛ فمن عادة "درويش" ألا يفض شعره من جملة المحورية سريعا ، بل يستثمرها جاعلا منها زمينة دلالية تشد إليها تنوعات أزمنة قصيدته. ومن ثم تمتد أرض القصيدة الخضراء باتجاه الماء هذه المرة. يقول "درويش" :

" خضراء أرض قصيدتي خضراء . نهر واحد يكفي  
لأهمس للفراسة : آه يا أختي ، ونهر واحد يكفي للإفواء  
الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصقر ، وهو يبذل  
الرايات والقمم البعيدة ، حيث أنشأت الجيوش ممالك  
النسيان لي . ... " .<sup>(٢)</sup>

بعد عدد من الاستبصارات البائدة بالفعل "رأيت" ، تنقلت الصفة "خضراء" لتستحضر جملة ما وتنشر فضاءها وإحياءات الفقد الساكنة فيه. ومن هذا الفضاء وما حوى ، يتنزل معجم الطبيعي : الفراشة . والثقافي : الأساطير ويلتقيان معاً في صيغة التمني المحتجة بالقريرية : نهر واحد (يوشك يتعين) يكفي ، وفيما يشبه الحشو يمتد السياق إلى الأنا ليؤول مفرداتها السابقة الواصفة لها أو المنسوبة إليها : البعيد - هاويتي ، بممالك النسيان : "حيث أنشأت الجيوش ممالك النسيان لي" .. وتخترق الجملة بأكملها سياق ضمير المتكلمين المتصل بـ "كان" : "كنا طبيين" .. "كنا طبيعيين" .. مستعيدة ضمير الملكية السابق يقول "درويش" :

" خضراء أرض قصيدتي خضراء  
يحملها الغنائيون من زمن إلى زمن كما هي في  
خصوصيتها  
ولي منها : تأمل نرجس في ماء صورتها  
ولي منها وضوح الظل في المترادات  
ودقة المعنى ...  
ولي منها التشابه في كلام الأنبياء  
على سطوح الليل  
... " .<sup>(٣)</sup>

ويستمر هكذا في بناء إحصائية شعرية لممتلكات الغريب النسيين ، ممتلكات معنوية لا تصيب أرضها أو تستظل بسمائها ، وإنما هي دال وجود الأنا ، وإن لم يكن في مكان (هـ) ولا في زمان (هـ) . إنه تأسيس عرضي للاغتراب الفردي الناشئ عن مأساة جمعية . وتلتزم الجملة - أخيراً - باللغة شعرا على وزن طيور الماء/طيور السفر : النوارس ، ونثرا مكتوبا على إيقاع المكان / إيقاع الإقامة : السنابل<sup>(٤)</sup>.

التواصل الدلالي :

إذا كانت اللسانيات - حسب " ميتشونيك " - "تقوم ، في الغالب ، على الإقصاء"<sup>(٥)</sup> ، فالكثافة المخلصة لكتابيتها هي بمثابة إقصاء لللسانيات. ولئن كانت اللغة المكتوبة ، حتى الشعري منها ، لا تنطق من قانون الامتداد الخطي للدوال ، فإن حالة وجودها البصري تفكك العلاقات

بين امتدادها خطيا وبين العلاقات الممكنة لدوالها التي تفكك - بالتالي - العلاقة بين القانون (اللساني) ووظيفته الإنتاجية ، ففترك لغة فرض قانونها الزمني وتعلق الوظيفة على طبيعتها المكانية/الفضائية ودور القراءة في تفعيلها ، حيث إمكان الانتقال في المكان ، وحيث إمكان قيام علاقات تجاوز جديدة ، بل حيث إمكان التراسل الدلالي بين الدوال المتباعدة .

والتراسل الدلالي الذي يهمننا هو ما يقوم بين عتبة العمل الشعري وتجاوباتها داخل العمل نفسه ، حيث يبدو لنا أن العلاقة : "خضرة - أرض - ماء" المؤسسة للأيقونة قد امتدت إلى الداخل صانعة ما يشبه النص (الإجرائي) الذي يتبادل علاقة دلالية مع عنصر في الغلاف ، لم نكد نتعرض له ، هو المسافة التي بين العنوان والأيقونة والتي تطبع ظل العنوان على الجدار ، بما يشير إلى عدم التلاحم العضوي بينهما ، وهو ما يتجلى في النص الإجرائي من التقابل بين وضعية الذات في هاوية بعدها ، وأرض قصيدتها الخضراء العالية . ومن ثم ، فمن الطبيعي أن تفرض الذات ضميرها : "أنا" وتفرض أسلوبها الأدائي : "المونولوج" ، وتستقطب إلى الاثنين كل الضمائر ، وكل الأساليب . وعلى حد قول الشاعر :

" تنحل الضمائر  
كلها . "هو" في "أنا" في "أنت" .  
لا كل ولا جزء ."<sup>(١٠)</sup>

وقد كان الشاعر واعيا بقراره الأسلوبي ، بل استثمر مفهومه داخل أحد مقاطع جداريته خالقا منه عددا من اللحظات الشعرية الأعلى جمالية على الإطلاق في عمله ، بقوله : "أنا من يحدث نفسه"<sup>(١١)</sup> .

جدول الأنا ، أو نصها الإجرائي :

تتميز الشعرية من سواها بقدرتها على رسم أجزاء أعمالها بسمات الكل . غير أن المشكل في تحديد هذه الأجزاء . ومتى نجحت القراءة في تحديد هذا الجزء أو ذلك ، صار بين أيدينا نص حامل لسمات الكل وفاعل في بنية الكل ، نطلق عليه النص الإجرائي ، نظرا لارتهاان وجوده بإجراءات القراءة . ومركزية الأنا تمثل احتمالا شبه مؤكد لوجود نص خاص بها داخل النص ، وهو ما يحاول الجدول التالي استقراءه :

موضوعات الذات	محمولات الذات	متعلقات وتواريخ
أنا	حوار الحالمين	_____
أنا	الغياب	وأنا السماوي العزيب
أنا	_____	من هناك
أنا	مَنْ	كنت أو سأكون
أنا	الرسالة	والرسول
أنا	العناوين	الضخيرة والتبريد
أنا	البعيد	_____
أنا	العزيب	_____
أنا	مَنْ	يحدث نفسه
أنا	الشاعر	داخلي
أنا	مَنْ	رأى

أنا	يبدل	ي
أنا	الطريدة	والسهم
أنا	الكلام	_____
أنا	المؤين	والؤين والصهيد
أنا	أنا	لا شيء آخر
أنا	خيال	له (بخطاب حصانه)
أنا	حي	_____

إن مركزية الذات تعني حضور ضميرها ، سواء في وحدات إثبات ، أو وحدات نفي ، فضلا عن وحدات الاستفهام والتقريب . غير أنه ينتظر من وحدات الإثبات أن تؤسس لفاعلية الوحدات الأخرى ، لذلك ابتدأنا منها .

وقد نلتفت - بداية - إلى الوصف بفعل الكينونة : "أنا من كنت أو ساكون" ، والذي يمثل قاعدة سماتية لصفات الأنا في جدول الإثبات. فحين ينسق حرف العطف التخييري بين ضدين "الماضي" و"المستقبل" يكون الناتج تعليق الوصف نفسه ، بل أكثر من هذا تعليق حضور الموصوف "هنا" و"الآن" إلى حد يفقد معه قول الشاعر : "أنا أنا لا شيء آخر" أي تأكيد علي حضور الذات ، بل على النقيض يؤكد على إرجاء كينونتها. هذا التعليق أو الإرجاء يفسر خطي الوصف : المعنوي والمجازي اللذين تتوزع عليهما مفردات الوصف المتنوعة تنوعا يدفع التقابل إلى حد الاختلاف والتناقض .

إن ناتج الجدول ، أعني وحدة الإثبات من النص الإجرائي ، ترسم أول ملامح مأساة خطاب الأنا ، وهي تحضر غيابها : الحضور اللغوي في المونولوج وغياب الماهية في الواقع ، وهو ما نجده صراحة في واحد من صفات الأنا : "أنا الكلام". ولا يبقى بين الحضور في اللغة والغياب في الواقع إلا التعلق بالرمزي من قبيل (أنا : العناوين - البريد - الطريدة - السهم - المؤين - .. إلى آخره) والمجازي (أنا : الكلام - سؤال - خيال - من يحدث نفسه - من رأى .. إلى آخره) .. كل هذا استنادا إلى التعريف المركزي في مسألة خطاب المأساة : (أنا حي) الذي يكثف معنى شبيها بمحض الوجود ، أعني الوجود العاري من رسم الماهية ، كأنما هذه الذات "موجود-في-ذاته" <sup>(١)</sup> بالتعريف الوجودي للموجود-في-ذاته . هنا يكون اللجوء إلى الميتافيزيقي (أنا : السماوي الطريد - الرسالة والرسول ) لامتلاك بُعد عزائي لا يخفف المأساة أو يزيغ الوعي بها ، إنما يكثف رمزيتها ويشرح مجازيتها ويؤول بها الصفات الواقعية (أنا : ألبعيد - الغريب - المسافر - المحاصر) جماليا .

في فضاء هذه الوضعية الملتبسة للذات - هذا الفضاء الناشئ من تقابل مركزيتها النصية وتأزمها الدلالي ، كما نتبين من النص الإجرائي السابق - تتخلق عدة أساليب أخرى من الاستفهام عن الذات إلى النفي الملق (أي غير التام) لبعض أحوالها إلى محاولة مقاربة غوامضها بالتشبيه المعلن عن أداء وظيفته . ويجد كل هذا تحققة النصي على أنات شعرية متفاوتة ، إن لم نقل متناثرة هنا وهناك من زمن العمل الشعري ، بمعنى أنها لا ترقى لصناعة نص إجرائي كالسابق ، وإن كانت تقوم بأهم دور لهذا النص بتوسيع دائرة فاعليته وتعدد مجال إنتاجيته خارجة ، هذه هي أساليب النفي والاستفهام والترجيح .

يقول "محمود درويش" :

".....أفيض  
عن حاجات مفردتي . وأنظر نحو  
نفسى في المرايا :

وانصرف الممثل والشهود؟<sup>(11)</sup>

أنت ؟ ..... " (١٥)

ص: في الطريقة الثنات وفي القيامة واحد



ذ- جسدي ورائي أم أمامك ؟

ص : .....

ذ : كوني كما كنتك ، ادهني بزيت اللوز ، كلّني بتاج الأرز  
..... إلى أخره .

كلما ازدحمت الانفعالات على اللغة ، حرفتها عن نزوعها إلى التحديد ، وأنستها من  
العلامات ما يقوم به ، فصار كل شيء ، ممكنا ، فضائيا أو نصيا أو هما معا . ومما صنعنا بالمثل  
الشعري ، تتضح لنا أية طوعية تنطوي عليها شعرية الهذيان ، أو شبهه ، للإضافة والحذف  
وال تكرار ، فضلا عن إعادة التوزيع والتنظيم ، دون خروج على معجمها وتركيب وحداته ، الأمر  
الذي كشف لنا عن تهيم اللغة لأسلوبين ، أولهما : الحوار ، حيث يتبادل الصوتان الفعل اللغوي  
سؤالا وإجابة ، والثاني : الخطاب ، إذ ينسحب أحد الطرفين من الفعل الحواري تاركا مساحة  
صمت يعمي عليها الصوت الآخر بخطابه له .

ونواتج تلك الشعرية لا تحصرها الدلالة . فالتصرف الإبداعي يتجاوز الدلائل وعلاقاتها  
المتحققة أو الممكنة ، ليقيم على أساليب الأداء وتطويعها لأفعال القراءة عبر الالتباسات التي تصنعها  
القدرة التحويلية التي تنطوي عليها الضمائر الشخصية . هنا تنتج دلالة متجاوزة للدلائل ، دلالة  
نصية بامتياز ؛ أعني بنصيتها قدرتها على التدليل أبعد من سياقها وحتى أبعد من أسلوبها نفسه .

وإزاء هذا الحضور القاسي للذات في غيابها ، تطل أداة التشبيه "كان" وكأنها وسيلة نجاة  
لاغير ، خالية من المأساة ، نعم ، غير أنها نجاة على أية حال . يقول الشاعر بعد عدد من  
الاختبارات لشعرية أداء تلك الأداة :

"..... كاني

عندما أتذكر النسيان تنفذ حاضري

لغتي . كاني حاضر أبدا . كاني

طائر أبدا . كاني مذ عرفتك (يخاطب الموت)

أذمنت لغتي هشاشتها على عرباتك

البيضاء " (١٧)

وقبل مقارنة هذا النموذج ، نضع على مقربة منه بعض اختبارات الشاعر للأداة ، من قبيل :

- "وأنا أريد أن أحيأ ...

فلي عمل على جغرافيا البركان .

من أيام لوط إلى قيامة هيروشيما

واليباب هو اليباب . كاني أحيأ

هنا أبدا.. " (١٨)

وأيضا في موضع تال مباشرة :

- "..... لي عمل لأخرتي

كاني لن أعيش غدا . ولي عمل ليوم

حاضر أبدا " (١٩)

يبدو أن أداة التشبيه مرتبطة ارتباطا سيكولوجيا بالزمن ، وبالتحديد في تصور الذات له ،  
أو بتعبير أدق لوجودها فيه . أما النماذج الحافة ، فأولها يؤرخ للخراب من قوم لوط إلى هيروشيما  
يوما واحدا . وتريد الذات الالتفات إلى خراب واقعها فتتمكن (تثبت في المكان) هذا اليوم بطرف  
المكان "هنا" الذي يطلق سياقه اسم الإشارة وما يشير إليه (هذا اليوم) في فضائه بديلا ممكنا منه :  
"كاني أحيأ هنا أبدا" . أما الثاني فبرغم فشل الصياغة الشعرية للتناص مع الخطاب الديني :  
"اعمل لدنياك كأنك تعيش أبدا ، واعمل لآخرتك كأنك تموت غدا" ، فهو يدور في فلك مفهوم  
اليوم الكلي السابق ، كلي الزمن ، كلي الخراب ، هذا اليوم الحاضر أبدا . أما نموذجنا (الأساسي)  
فإن عمل الشعري فيه يتقوى على الفكري فيما سبق ، إذ الكلمة تستدعي أشباهها صوتا أو دلالة  
بحرية تخترق العلاقات السياقية لتأسيس أفق دلالي احتمالي أكثر من كونه تشبيها مختلفا . فمن  
"حاضري" إلى صفة الذات : "حاضر" ، وعلى قاعدة الإيقاع الصرفي لها يترسل إلى صفة مختلفة :  
"طائر" ، ومن كلمة مطلق الزمن : "أبدا" يتكنى المثال على إحدى لحظاته : "مذ" ليستعيد سياق

خطابه الأول للموت فيأخذ اللغة من السطر الأول ، ويأخذ من الإقامة/الحضور والرحلة/الطيران المعرفة ، ومن الأبد اللون الأبيض ، ليمتد السياق على هيئته من قبل وقد اغتنى باحتمالات "كان/ني" ..

ولا ينفلق أفق الاحتمالات التشبيهية هذه ، فثمة جدل تقيمه الأنا بين تشبيهها ونفي تشبيهها في نسق تركيبى واحد : "كأنى لا كأنى" يتكرر في موضعين تاليين مباشرة<sup>(١١)</sup> ، وينتهي التكرار بتأمل شعري في التشبيه نفسه :

"كان قلبي زاهد ، أو زائد  
عني كحرف الكاف في التشبيه .  
حين يجف ماء القلب تزداد الجماليات  
تجريدا ، وتدبّر العواطف بالمعاطف ،  
والبكارة بالمهارة /"<sup>(١٢)</sup>

ثمة حكم قيمي على التشبيه البلاغي من منظور الواقع الذي تمنّاه الأنا يوظفه الشاعر لحساب جدل الإثبات والنفي الذي تقدم نافيا بعد الشبه أو غموضه أو غرابته ، هذا الذي يأتي لتقريبه التشبيه ؛ فليس ثمة في المسألة ما هو كذلك ، أو كما قال الشاعر نفسه ومنذ البداية : "كل شيء واقعي"<sup>(١٣)</sup> .. وكان نسقا لل غاية أن تتوالى الاستعارات على قاعدة واقعيتها واقعية جفاف القلب . وبعد رفع التشبيه من إنتاج الدلالة ، يأتي إثبات الأنا كما هي دون أدنى شك ، لا في أنها ، ولا في انشطارها المساسوي ، بل بصيغة أسميها مطلق الإثبات : "أنا أنا لا شيء آخر"<sup>(١٤)</sup>

من مركزية الأنا وطبيعة حضورها الممزق بين تناقض الصورة والتصوير وتنوع الظاهرات الأسلوبية والبنائية لتلك الطبيعة ، يصبح المونولوج ضرورة تشكيلية. فوحده المونولوج الأسلوب الأكثر ملاءمة لإنشطار الأنا ، بل انشطاراتها ، ووحدها تقنياته قادرة على استيعاب الطاقات التحويلية المحفزة نصيا في الضمائر ، وقادرة - كذلك - على امتصاص الالتفاتات الأسلوبية من سرد، وحوار بين - شخصي، وحوار بين - نصي .. إلى آخر ما يتوقع من أنا منشطرة؛ الأمر الذي يرفع المونولوج من مستوى التقنية الأسلوبية إلى مستوى الأنساق البنيوية أو ما يشبهها. فبفضل مرونته التقنية وطاقته شكله الاستيعابية يتأسس فضاء تأويلي ، سواء للدلائل أو للثغرات والفجوات ومساحات الصمت .. إلى آخره . يمكنه هذا الفضاء إعادة النظر في توزيعات العمل الشعري لتصنيف عناصرها وتنظيم دلائلها وتحقيق إمكاناتها ، وفي الأخير بناء نصها.

### في المسألة المونولوجية: التقنية والغضاء :

المونولوج - اصطلاحا - تكوين كلامي فردي الروح يلقي أو يكتب ، وبهذا فهو يمثل كلام متحدث واحد<sup>(١٥)</sup> . ونستطيع أن نضع إلى جانبه مصطلح "المناجاة الفردية" ، وهي "خطبة طويلة ، إلى حد ما ، تلقيها شخصية واحدة بمفردها ولنفسها في صوت مسموع دون مقاطعة . وفي هذه الإلقاء الانفعالية ، تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها ، أو تهدف إلى إخطار المتفرجين بمعلومات معينة ترتبط بما يحدث في المسرحية من وقائع"<sup>(١٦)</sup>.

واضح إذن أن المونولوج أسلوب حيث يسود ضمير المتكلم سيادة مطلقة. أما المناجاة الذاتية ، فخاصة بموضوع أو بوظيفة معلوماتية ، بالإضافة إلى حضور ضمير المتكلم صراحة أو باعتباره فاعل التلغظ . وليس ثمة شيء يمنع المونولوج من ممارسة وظيفة المعلوماتية التي للمناجاة الذاتية ، وفي الوقت نفسه لا شيء يلزمه بها ، فهو قادر ، إذن ، على أن يكون ذاته ومستوعب ، في الوقت نفسه ، تلك المناجاة . ومن منظور الشعر ، لا يجب أن نفرض النظر عن المشابه العميقة بين المونولوج (داخليا في مفهومه المناجاة الذاتية) وبين غنائية الشعري ، فكل من الذات، وعنهما ، وفي وجهة نظرها ، حتى ليمكن أن يتوحد المفهومان تحت مصطلح واحد ، وليكن "المونولوج" ، إذ إن الفوائد التي يحققها فصلهما في الدراما أو المسرحية غير قائمة في الشعر.

وحين تسود أسلوبية درامية في عمل شعري ، تكون إزاء جدل منتج بين هوية العمل (الشعرية) وأسلوبيته (الدرامية) ، الأمر الذي يؤدي إلى اعتماد الشكل الشعري على تقنية الفجوة

والتجزئة الفنية للسياق أو تفكيك ترابطاته اللغوية ، بما يوسع من فاعلية الفضاء<sup>(٢٠)</sup> في إنجاز بنية العمل ، ليس هذا فقط، إنما أيضا تطبيع الدرامية تلك الفاعلية وهذا الإنجاز .

وتأسيسا على مركزية الأنا في المونولوج ، فإن نص الأنا (الإجرائي) الاسمي (الذي يتعوض من خلوه من الزمن اللغوي بتطابقه مع زمن التلفظ به) يجذب إليه ثلاثة أزمنة : الماضي ، وينفرد به الفعل : "رايت" ، والمضارع الراهن وينفرد به فعل الرغبة : "أريد" ، والمستقبل وله ثلاثة أفعال : "سأصير - ستكون - سأحلم". وكل زمن يستقطب إليه عددا من وحدات العمل ومقاطعته..

### تأسيس المونولوج :

إن النحو مقولات أكثر منه قواعد. ومن ثم، فهو ينطوي على قدرة التنظيم المقولي خارج غاياته. واتكأنا على أزمنة الأفعال المسندة إلى الأنا (منفردة أو جمعية) يتكئ على هذا الفهم الأوسع للنحو. والفعل (اللغوي) قائم على حمل الحدث على زمان ما . ثم إن هذا الحدث يفترض مكانا ، إن لم يفرض عددا من الاحتمالات لا إمكان الزيادة عليها . والمكان يكون موضوعيا ، أي موجودا وجودا غير مستند إلى سواه ، أو يكون تصويريا ، أي يتصور بفضل وجود الفاعل نفسه. وواضح من أفعال الأزمنة الثلاثة أنها من هذا النوع الأخير. غير أن العمل الشعري يؤسس لغربة الأنا ، أي لمكان لا تنتمي إليه ولا ينتمي إليها ، وهو ما نفهمه من سيادة الأبيض/اللا لون الذي يفتح الشاعر به قصيدته (ص : ٩ ، ١٠) ، وتعييم دلالة الظرف هنا (هنا في اللا هنا - ص : ١١) ، وتنويعه الشعري على هذا وذاك (أنا من هناك ، "هنا" يفتقر من خطأي إلى مخيلتي - ص : ١٥). وفعل يفكر إلى مكانه الطبيعي ستكون أفعاله ، ضرورة ، أفعال الكينونة والضرورة (المستقبلية) ، وبينهما توجد أفعال الرؤية (الماضية) والرغبة (الراهنة) وقسيمها اللاوعي : الحلم وموضوعه غير متحقق ، ومن ثم يلتحق بالأفعال المستقبلية ..<sup>(٢١)</sup> ، ولكل مركزه وامتداداته ، دون أن يعني هذا امتناع اختراق أحد الأفعال زمنيته ليضطلع بما له في هذه الزمنية من دلالات بضاعة وحدات ومقاطع أخرى ملونا إياها ببعض ألوانه ، أو في رد اختلافاتها إلى دلالاته ، أو بالأقل التعالق معها .

### المونولوج : المركز ، الوحدات ، الامتدادات :

لا يعود هذا التقسيم إلى تصورات بنوية ، بقدر ما يعود إلى طبيعة تكوين العمل الشعري الذي يعتمد التنويع على بعض لحظاته ، ثم لا يكتفي العمل بهذا إنما يستثمر بعض عناصر هذه التنويعات داخل لحظات مغايرة. ومن ثم، فليس ثمة إسقاط لتصورات بنوية مجردة على العمل ، وليس ثمة تصف بالشعري لحساب الذهني.

١- المركز : المركز وحدة دلالية تقع خارج الوحدات المونولوجية، تنتبها بها قبل وجودها، وتضبط العلاقات فيما بين بعضها وبعض حال وجدت . وليس هذا فقط ، إنما توجه - كذلك - إنتاجيتها الدلالية . وقيمة المركز في خارجيته بالنسبة للعلاقات التي يمكن أن تقوم بين الوحدات ، وكذلك العلاقات بينه وبينها ؛ إذ المسافة بين المركز والوحدات تجعل الجميع مرتبئين إلى التأويل ، وتخفف النزوع البنيوي الذي ينطوي عليه التقسيم ، كما تحفظ - أخيرا - على العمل الشعري نزوعه إلى تفكيك سياقه .

٢- الوحدات : جاء في تعريف المونولوج ( / المناجاة الذاتية ) أنه / أنها كلام متصل. غير أن الشعر يتميز من سواه بأنه لا إكراه فيه ، إذ يمكن ألا يتصل مونولوجه محترقة إياه أساليب مغايرة ثم تستعاد لحظته بنفسها أو بمماثلاتها الإيحائية ، الأمر الذي يحيل المونولوج إلى عدد من الوحدات المنفصلة سياقيا المتصلة فضائيا في القراءة نفسها .

٣- الامتدادات - ما إن توجد اللغة ، في أي أداء ، حتى تمارس بعض من عناصرها ، شيئا من السلطة على فاعلها ، فلا يملك إزائها إلا أن يتورط فيها ، وأعايا وغير واعم معا ، بشكل ما من الأشكال . وهذا التورط يجعل من سياق وروده امتدادا للوحدة التي ضمت هذه العناصر أول مرة . ومن ثم، فما أن تحيل القراءة عملا ما إلى وحدات ، حتى يلزمها أن تعين امتدادات هذه الوحدات ، وتنتظر في وظائفها البيئية وطبيعة علاقاتها.

## أولا : الرؤية أو المركز المونولوجي :

في النص الإجرائي السابق ، كان ثمة تعريف للأنا بفعل الرؤية : "أنا من رأى" ، وهو مبرر قوي لاعتباره مركزا للوحدات المونولوجية ، نظرا للجدول الاستبدالي الكبير الذي يمتلكه هذا الفعل والذي يجعل أفعال الرغبة والحلم والكيفونة والصيرورة محض اختلافات صوت - دلالية في فضاء ذلك الفعل - المركز. يقول "درويش" :

..... ، على أن ألم الغياب  
وأن أصدق أولا قلبي وأتبعه إلى  
قانا الجليل. وساعتي لم تأت بعد.  
لعل شيئا في يندبني . لعل واحد  
غيري . فلم تنضج كروم التين حول  
ملايس الفتيات بعد . ولم تلدني  
ريشة العنقاء . لا أحد هناك  
في انتظاري . جئت قبل ، وجئت  
بعد ، فلم أجد أحدا يصدق ما  
أرى . أنا من رأى . وأنا البعيد  
أنا البعيد.<sup>(٣٧)</sup>

ثمة تقابل مؤسس للدلالة بين زمن التلفظ(هنا في اللا هنا [النص لا المكان] والآن) والجملة/ المركز ( أنا من رأى) تملؤه الجملة ( فلم أجد أحدا يصدق ما أرى ) هذه الجملة التي تفتح النص على الميتولوجيا العربية : "زقاء اليمامة" التي رأت ما لم يره قومها للذين كذبوها فهلكوا .. هذه المرأة التي حولها الشعر العربي الحديث ذو الطابع السياسي إلى ما يشبه شخصية الأرف اليوناني ليتلبس الشاعر بدوره ( أمل دنقل .. على سبيل المثال) . وكذلك تفتح تلك الجملة النص على الخطاب القرآني في حدث "الإسراء والمعراج" الذي اعتمد فعل الرؤية في صيغة تؤكد مفاعيلها وتتضمن موقف الآخرين التكميلي في الوقت نفسه ، يقول الله سبحانه : ﴿أفتمارونه على ما يرى﴾<sup>(٣٨)</sup> ويتجاوب الخطابان (الفارقان) مع الدلالة الإعجازية التي تنشرها قرية " قانا الجليل"<sup>(٣٩)</sup> ، وهو ما يمنح قول الشاعر "وساعتي لم تأت بعد" ، بالرغم من سياقها الشكي ، أبعادا رسولية وبالتحديد أبعادا إعجازية لها علاماتها : دخول البنات في طقس الطيعة ، قيامة الأنا (بالتعبير المسيحي) من رمادها (الحالة الميتية) ، وإذ لا شيء من هذه العلامات ، وإذ لا أحد بانتظارها ، تتخلص الأنا من شكها برسوليتها / إعجازيتها وتزداد إيمانها بصدق ما رأت . ونكاد نتلمس صوت النبي نوح في قول الله عز وجل على لسان نوح في مناجاته : ﴿قال رب اني دعوت قومي ليلا ونهارا﴾<sup>(٤٠)</sup> وقوله تعالى ﴿ثم اني أعلنت لهم وأسررت لهم إسرارا﴾<sup>(٤١)</sup> . هذا الصوت الذي يتردد في فضاء التقابل إذ يقول الشاعر : "جئت قبل وجئت بعد ، فلم أجد أحدا يصدق ما أرى" .. أية رؤية / رؤيا هذه الجامعة بين الشعر والأسطورة والدين ، بين الأنا من جهة ، وبين نوح وعيسى وسيدنا محمد صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين !!

تتميز " الجدارية " بتبنيها مبدأ التداعي الحر اتكاء على دال أو آخر ورد في سياق مختلف ، فيأتي "جلامش" في سياق للتداعي القصة في السياق التالي المختلف ، ليمرر "أنكيكو"<sup>(٣٣)</sup> ، ويبدأ الحوار من جسد المونولوج نفسه. يقول درويش في تمهيد لحضور الأسطورة :

ولم نزل نحيا كأن الموت يخطونا ،  
فنحن القادرين على التذكر قادرون على التحرر ، سائرون على

خطي

جلامش الخضراء من زمن إلى زمن(ص : ٨٠)  
ويظهر أنكيكو مرتين مرة في صلب المونولوج وأخرى في التحول إلى الحوار :

هباء كامل التكوين ...

يكسرنى الغياب كجرة الماء الصغيرة  
نام أنكيكو ولم ينهض . جناحي نام ملتفا بحفنة ريشه الطيني

.....



..... : أنكيدو خيالي لم يعد  
يكفي لأكمل رحلتي . لا بد لي من  
قوة ليكون حلمي وأقنيا . هات  
الدمع ، أنكيدو ..... (ص : ٨١)

ما تزال الأنا متكئة على التشبيه الرمزي بينها وبين الأسطورة ، غير أن الحوار يدخل حالة المشبه من بوابة المشبه به .

ويبرز المركز المونولوجي في صيغة الواجب والالتزام. يقول "محمود درويش" :  
..... كيف

مللتني ، يا صاحبي ، وخذلتني ، ما نفع حكمتنا بدون  
فتوة ... ما نفع حكمتنا ؟ علي باب المتاه خذلتني ،  
يا صاحبي ، فقتلتني ، وعلي وحدي  
أن أرى ، وحدي ، مصائرنا .<sup>(٣١)</sup>

إن انفصال الحوار عن الأسطورة يخصص فعل الرؤية بحالة المشبه كما سبق القول ،  
ويوجه الالتزام فيه إلى حالة التحقق : أنا من رأى على قاعدة المصائر.. المصائر غير المتحققة التي  
تفتح المركز المونولوجي على وحداته : الرغبة والحلم والصورورة ، وكل في دائرة الكينونة الموحدة  
بين الضمائر في صيغة النحن : "سكون يوما ما نريد " (ص : ٤٤) .

ثانيا : الوحدات المونولوجية :

١-١- وحدات الرغبة :

ثمة خطأ ما ، أو هكذا يبدو ، مسئول عن الظهور اللغوي لدوال الرغبة. هذا الخطأ  
المتنصب اجتماعيا أو تاريخيا - كلاهما جمع - في وجه السلوك الفردي قانونا ينظم أو يرجى أو  
يعطل. وإذا لا يتحقق السلوك تكون الرغبة (الواقع السيكلوجي والسدال اللغوي) ، وحين تكون  
الحياة موضوع/ مفعول الرغبة تصبح أمام تصور خاص للحياة تعيش الأنا نقيضه ليس تصوريا إنما  
واقعا. فثمة حياتان لا واحدة ، الأولى : حياة تنسجم مع تصور الأنا لذاتها وموقعها من وجودها  
ودورها في هذا الوجود ، وهي حياة لا تحقق لها في الواقع ، أي خارج دائرة السلوك ، وبالتالي  
داخل دائرة الرغبة . والأخرى حياة فعلية ومتحققة بالفعل ، غير أنها نقيضة لشروط موجودة  
الأنا ، ومن ثم فهي خارج دائرة الرغبة داخل دائرة الرفض ، وهي - بالتالي - ليست سلوكا للأنا  
الرافضة لها .

هي ذي حالة أخرى لانشطار الأنا بين تصوراتها عن الحياة وواقع الحياة التي تعيشها.  
وحين يختلف التصور مع الواقع تقع الأنا في واحد من احتمالين ، الأول : اعتراف  
الأيديولوجيا ، والثاني : اجترح الأسئلة. وينحاز "درويش" للثاني (فهو تاريخ شعري طويل في  
طرح السؤال) مازجا بين الغناء بشيء من التفلسف ملائم لحكمة النهايات: يقول :

١-١-٤- الوحدة الأولى : يقول "محمود درويش" :

"وأريد أن أحيا ...  
فلى عمل على سطح السفينة . لا  
لأنقذ طائرا من جوعنا أو من  
دوار البحر ، بل لأشاهد الطوفان  
عن كثب : وماذا بعد ؟ ماذا  
يفعل الناجون بالأرض العتيقة ؟  
هل يعيدون الحكاية ؟ ما البداية ؟  
ما النهاية ؟ لم يعد أحد من  
الموتى ليخبرنا الحقيقة ... / " .<sup>(٣١)</sup>

هي ذي سفينة نوح تظهر صراحة ، واسم نوح — (عليه وعلى نبينا الصلاة والسلام) — يرفرف فوق حضورها الصريح (وكان قد قارب شيئاً من أسلوبية دعائه من قبل). وما السفينة وما نوح برمزین للحياة أو النجاة ، فالشاعر يعطّل تنامي فاعلية الرمز عنوةً مُوقفاً إياه عند حد إضاءة موقفه من واقعه الذي أفسدت لحظته اللتبسة وضوح بداياته (البدايات — بحكم انقضائها — واضحة ضرورة) وأفقدته القدرة على استشراف النهاية .. يريد أن يحيا ليعرف ، فوجوده على سطح السفينة (في جماعة الناجين) عمل ، أما الناجون فسواه . هذا الانحراف بالحياة تجاه المعرفة يفقد الحياة نفسها ضرورتها في لحظتها ، فالحياة جدارتها في ذاتها لا في أعمالها ولو كانت المعرفة . (وبعد ذلك يذيل الشاعر مونولوج الأنا بالموتى وسياقهم لينحرف إلى خطاب الموت وحواره معطلا اتصال مونولوجه).

١-٣- الوحدة الثانية : يقول "محمود درويش" :

"وأريد أن أحيا ...  
فلى عمل على جغرافيا البركان .  
من أيام لوط إلى قيامة هيروشيما  
واليباب هو اليباب . كأننى أحيا  
هنا أبداً ، وبى شيق إلى ما لست  
أعرف . قد يكون الآن أبعد .  
قد يكون الأمس أقرب . والغد الماضي .  
ولكنى أهد الآن من يده ليعبر  
قربى التاريخ ، لا الزمن المدور ، مثل  
فوضى الماعز الجبلى .." (٣٥)

ما زالت الحياة بمهامتها ، وكان الأنا تبرر رغبة ، تراها لا معقولة ، فى الحياة ، ولا يزال الزمن الهاجس الاستفهامي المهيمن ، وتُصعد المعرفة إلى حد الشبق. وعبر عدد من الاحتمالات في مقاربة الزمن ، يطابق الشاعر بين الوجدتين بصيغ جديدة عن الأمس والآن والغد بدلا من البداية (وأن السفينة) والنهاية ، الأمر الذي يطابق استبدالاً بين الطوفان والبركان ، بين نوح ولوط (فضلا عن البعد البشري الذي تفتحه هيروشيما) علة قاعدة الهلاك الجماعي الذي لا يصرح الشاعر به أبداً ، آتيا بالتشبيه ليمسه مساً رقيقاً، إذ التشبيه ليس مقاربة تصويرية بين مختلفين من وجه شبه ما ، فربما كان وجه الشبه — كما في تشبيه درويش — مؤسسا على حكم قيمة يفتتحه العمل الإيجابي/الاستعماري للأنا وهي تجذب إليها اللحظة (معرفيا) ليستدني إليه التاريخ بدلا من هذا الزمن الدائري الذي تضع بداياته في نهاياته ضياع النهر في البحر ..

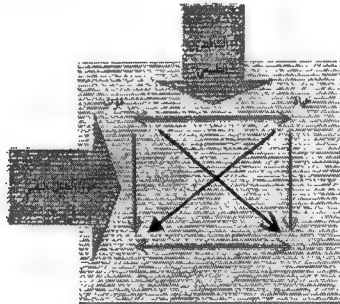
ولا تخلو الوحدة الثانية من تذييل (بنيوي) لسيرة مختصرة تنتهي بالموت لتعود الأنا مرة أخرى إلى حوارها :

.....: خُلِقْتُ  
ثم عَشَقْتُ ، ثم زَهَقْتُ ، ثم أَفَقْتُ  
في عشب على قبري يدل على من  
حين إلى حين ... (ص : ٥٦ ، ٥٧)  
١-٦-٢- الوحدة الثالثة : يقول "الشاعر" :  
وأنا أريد ، أريد أن أحيا ، وأن  
أنساك ... أن أنسى علاقتنا الطويلة  
لا لشيء ، بل لأقرأ ما تدونه  
السموات البعيدة من رسائل . كلما  
أعددت نفسى لانتظار قدومك  
ازددت ابتعادا . كلما قلت : ابتعد  
عني لأكمل دورة الجسدين ، في جسد  
يفيض ، ظهرت ما بيني وبينى  
ساخرا : لا تنس موعدنا ...." (٣٦)

في هذه الوحدة ينتقل التذييل الحواري مع الموت إلى الصدارة ، وهو انتقال غير خال من الدلالة ، فربما تركزت الدلالات - في المنولوج تحديدًا - في الامتدادات أو التحولات أو الانقطاعات التي تطرأ على نسيجه ، إلى الحد الذي يوجه دلالة لغته نفسها . وقد فرض هذا الانتقال أن يظهر ضمير الأنا (فاعل الإرادة) الذي ظل مستقرا وجوبا في المقطعين السابقين. إن الوحدة الثالثة تبدأ بتكرار (وأنا أريد أريد) ليعادل بين الاسمى - و الفعلي - .. بين ظهور الضمير واستتاره .. بين الحياة ونسيان الموت/محاوره .. قرين علاقة طويلة ومراوغة ، لا تسمح للأنا بالتهيؤ له ، ولا تسمح لها - كذلك - بالتهيؤ لحياتها ، من طبيعة هذه العلاقة المؤسسة لإرادة النسيان ، والتي وردت منفصلة عما تؤسسه ، تتبلور إرادة المعرفة في الوجدتين السابقتين في قراءة نص الغيب ، هذا النص الحاكم عبر التاريخ وعبر الأزمنة التي سبق تعيينها .

١-١-١ - خطاب الرغبة :

فلسطين (وليست قضية فلسطين) بنية عميقة لا تكاد تبين شعريا على السطح<sup>(٣٧)</sup> ، أو أنها لا تبين مطلقا. غير أنها مكون دلالي عميق وحاكم على محور الاختيار . وعبر قاعدة الاستبدال (التوزيعية عند - زليغ هاريس -<sup>(٣٨)</sup>) تستبدل الأنا بها ، وقضايا وجودها بقضيتها ، اكاء على قانون تاويلي - في زعمي - تضمنه بشكل سري كتب تفسير الأحلام لـ فرويد . يذهب إلى أن كل عملية استبدال تنطوي على معنى خاص بالاستبدال به<sup>(٣٩)</sup> ، ومن ثم تحضر وقائع العام (الجمعي) في صياغة انفعالات الخاص (الفردى) من قبيل : الأسطورة - الدين - التاريخ ، على قاعدة الثنائية التي تحكم العام كما تحكم الخاص : [الحياة × الموت] ، غير أن الوضعية الشديدة التعقيد التي للأنا - هذه الفردية التي تحمل عبء العام حملا سريا - لا تثبت طرفي الثنائية في دلالاتها التي لها ، إذ تحرك أحد الطرفين ليتحمل بشيء من دلالة الطرف الآخر ينفي شيئا من دلالاتها ، وهكذا تتولد ثنائية جديدة : [ لا حياة × لا موت ] ليتكون مربع سيميائي أفضل في صناعة خطاب الرغبة ..



إن المربع السيميائي يوضح إلى أي حد بلغت الفاعلية الشعرية في تحريك دلالة النقيضين الواحدة تجاه الأخرى والعكس ، إلى أن صارت الحياة مجرد لا موت ، والموت مجرد لا حياة . الأمر الذي يوضح لماذا تنقلص الرغبة في الحياة إلى حد تبريرها ، ويتقلص تبرير هذه الرغبة ليصبح مجرد معرفة النهايات . كما يوضح لماذا كان الموت حاضرا إلى هذا الحد في إرادة الحياة يسهم في بلورتها ويمنحها دلالاتها بحضوره فيها . وهو ما صرحت الأنا به في بعض لحظات خطاب الموت/موتها. بقول "درويش" :

"..... فانتظرنى

ربما أنهي زيارتي القصيرة للمكان وللزمان ،  
ولا تصدقني أعود ولا أعود

وأقول : شكراً للحياة !

ولم أكن حيا ولا ميتا -<sup>(٤٠)</sup>

ولا شك في أن خطابا مؤسسا على هذا التصور ستخترقه الميتافيزيقا ممثلة بالقدرية ، ولا بد ، بديلا من قسوة تداخل تناقضات الواقع وعنف تماهي الثنائيات ، فأهون من هذا وذاك الميتافيزيقي المنسجم وإن كان غامضا. وإن كان أشد عنفا وقسوة بانسجامه وغموضه ، فثمة وظيفة للميتافيزيقي هنا ، إذ كلما ألححت أسئلة الذات على الميتافيزيقي أوشكت البنية العميقة أن تتجلى مؤولة ما يحدث ..

١-٢- وحدات الحلم :

الحلم مأوى الحقيقة التي يدحضها أو يكبتها الواقع ، وهو وسيلة للتحرر حين تتعطل الوسائل الفعلية ، وهو انطلاق الذات خلف ذاتها لتتعرف على ما لم يستطع وعيها معرفته منها ومن واقعها. على أن الأهم — من بين ما أصاب فيه فرويد — أن الأدب كما الحلم تجد فيه محتويات/رغبات اللاوعي مساحة للتحقق الحر .

ولجوء الشاعر إلى معجم الحلم يضع دواله ، سياقيا وإيحائيا ، على قاعدة أهمية الحلم لاستعادة توازن الذات السيكولوجي (عبر التحقق اللاوعي للرغبات). هذا يعني أن ثمة علاقة دالة بين وحدات الرغبة (في الحياة) التي ظلت في إطار رغبة الأنا محرومة من أية علامة على إمكان تحقيقها ، وبين وحدات الحلم التي يبدو أنها جاءت تعويضا ، من عدم التحقق هذا ، يحمله حرف الاستقبال الذي تصدر الفعل "(س)أحلم" في مقابل راهنية فعل الرغبة : "وأريد" ..

و"محمود درويش" تتولد دواوينه بعضها من بعض<sup>(١١)</sup> ، كما تتولد قصائده من ذاتها ، وخصوصيته الشعرية من هذا وذاك. وتهمنا الظاهرة الثنائية ، إذ نجد أن شيئا من معجم الحلم (بالمفهوم التعويضي السابق) قد مهد لوحده الشعرية. يقول "درويش" مزاجا بين فرح الحياة ونعمة النسيان :

..... فما نغم الربيع  
السبح إن لم يؤنس الموتى ويكمل  
بعدهم فرح الحياة ونضرة النسيان ؟  
تلك طريقة في فك لغز الشعر ،  
شعري العاطفي على الأقل . وما  
النام سوى طريقتنا الوحيدة في الكلام /  
وأيتها الموت ... " (ص : ٥٧)

ثمة كثافة سيكولوجية يتمتع بها المثال السابق سمح للذات الفعلية بالمداخلة على مونولوج الذات الافتراضية بهذه النصيحة حول الشعر وشعرها العاطفي (على الأقل) ، وبالتذليل على هذا بمركزية الحلم في فك الإنغاز . كأننا إزاء حالة الراوي العليم الذي يستبق الشخصية إلى كلامها بما يعرفه عن طبيعته وطبيعتها .. وتبقى جملة الحالة الممكنة للكلام : "النام" — وإن كانت تتوازى مع إنغاز الشعر — مبالغته ومفتقرة إلى ما ينسقها في سياقها ، وإن تنسيقا إيحائيا ، الأمر الذي يشير إلى سطوة معجمها واستباقه لحظة حضوره النصي ..

ولا يكفي القصيدة هذا الاستباق ، ففي جزء تال نجد تأويلا شعريا للطريقة (طريقتنا) الوحيدة في الكلام . يقول "درويش" :  
..... ، أعلى من غيوم النوم ،  
أعلى عندما يتحرر الإحساس من عبء  
العناصر كلها . ... (ص : ٦١)

وتنطلق الذات حرة من وطأة هذه العناصر ، تراها وتساثلها عن ضرورتها ولا ضرورتها ، وتستبصر حتى مستقبلاتها ، وبالحرية نفسها تحقق رغباتها ، وكأن الحلم المساحة الوحيدة المتاحة لتحقيق الذات في ذاتها على مستوى الرغبة ، وفي واقعها على مستوى الموقف . إن المثالين السابقين يمثلان القاعدة التأسيسية لوحدات الحلم ويضاف إليها مقطع طويل يتجاوب مع المركز المونولوجي : الرؤية (في سبعة مشاهد تحت تأثير الخدس).<sup>(١٢)</sup>

١-٢-٤- الوحدة الأولى : - يقول "درويش" :

أ- "كأنني لا كأني ... /  
كلما أصغيت للقلب امتلأت  
بما يقول الغيب ، وارتفعت بي  
الأشجار . من حلم إلى حلم  
أطير وليس لي هدف أخير .  
ب- كنت أولد منذ آلاف السنين  
الشاعرية في ظلام أبيض الكتان  
لم أعرف تماما من أنا فينا ومن  
حلمي . أنا حلمي ."<sup>(١٧)</sup>

في الشعر الوفي لشعريته ، يمكن القول إن "الكلمات ليست مفيدة إلا كنتائج عرضية للنشاط الروحي . بحيث لم تعد تقوم بوظيفة العلاقات وإنما بوظيفة عوامل المعنى الأصيل ، لم تعد واسطة ، بل كينونة"<sup>(١٨)</sup> هذه الكينونة التي تتجلى في النهاية ، والتي لم تكتمل هكذا إلا بعد تهيئة متعددة المستويات ضبطلت الميتافيزيقا إيقاع فاعليتها (نشاطها الروحي) عبر فجواتها السياقية وبالرغم منها .

يمكن بناء النسق ، أو بتعبير أدق : بناء ما يقوم بوظيفته ، بفضل الدوال المحفزة لمفادرة سياقاتها وللتفاعل الدلالي (التدال) فيما بين بعضها وبعض . من هذه الدوال : "القلب" و"الغيب" . فالتجانس الصوتي بينهما ، والخطاب الصوفي الذي يؤسس سياقاً بديلاً لتداليهما (القلب مرآة الغيب) بما يحرف فعل الإصغاء عن موضعه وكذلك فعل الامتلاء ، ويجعل من مجازية التعبير "ارتفعت بي الأشجار" من نسج المواضع الصوفية"<sup>(١٩)</sup> ولكي لا يستولي الميتافيزيقي على الشعري ، يستبدل الشاعر الحلم بالرؤيا (الحلم الحق) دون أن يكف كل من القلب والغيب عن الإيحاء بدلالاتها في فضاء هذا الطيران المتواصل ( وليس لي هدف أخير ) للأنا ما بين أحلامها .

إن لغة الشعر تحقق وظائف اللغة في غيبة أية فاعلية لقاعدتها ، وهذا ما يميزها من اللغة المعيارية . فالسياق المكاني ، إذ يجمع بين الأساليب المتنوعة ، يقوم أحيانا مقام بعض تقنيات اللغة ، بل مقام بعض تقنيات البلاغة ، كما في الجزء المتبقي من المثال السابق وهو يلتفت من الخطاب إلى السرد التفاتة من الزمن الحاضر إلى زمن سابق موعّل في السبق ليقوم مقام المشبه به للطيران المتواصل من حلم إلى آخر ووجه الشبه هو ما يصرح به تشبيها "كأنني حلمي" ثم تطابقا "أنا حلمي" . إنها الوظائف تقوم دونما أدنى احتياج إلى تقنياتها . ولم يتسن للشاعر ذلك إلا بفضل هذه الصياغة الشعرية البارعة لميلاد الأنا ، الميلاد الحقيقي لا الفعلي .. أعني ميلاد كينونتها شعريا ، فلا عجب - إذن - أن يكون حلم هذه الأنا مسكن كينونتها .

١-٢-٣- الوحدة الثانية :- يقول الشاعر :

أ- "سأحلم ، لا لأصلح مركبات الريح  
أو عطيا أصاب الروح  
فالأسطورة اتخذت مكانتها / المكيدة  
في سياق الواقعي . وليس في وسع القصيدة  
أن تغير ماضيا يمضي ولا يمضي  
ولا أن توقف الزلزال  
لكنني سأحلم ،

.....

ب- "ومعني مفكرتي الصغيرة : كلما حك  
السحابة طائر دونت : فك الحلم أجنحتي . أنا أيضا أطير . فكل  
حى طائر"<sup>(٢٠)</sup>

ليس شرطا في العمل الشعري أن يرتعن نموه نميا بامتداده سياقيا نظرا لاختلاف طبيعة أزمنة النص (تشدد على دلالة الجمع) عن طبيعة السياق . فالزمن النصي يتصرف بوحدات السياق ويجمع بين لحظاته التي فرق بينها امتداده خطيا في الزمن . فثمة لحظة تستوعب أخرى ،

ولحظة تشرح سواها ، ولحظتان تتوازيان .. وهكذا . وقد أزعج أن الوحدة الثانية بجزأها تتوازي دلاليًا ومنأيا مع الأولى بجزأها كذلك ولا تمتد بها زمنيا.

إن الاختلاف بين الغيب (بدلته الصوفية) وبين الأسطورة (القصة المستحيلة) يؤسس للتوازي بين الوجدتين ويمنع إمكان أية علاقة أخرى بينهما . وباعتبار أسبقية وحدة الغيب يوجه ذلك الاختلاف طبيعة وحدة الأسطورة في نقيضها ، إذ تلتبس الأسطورة بالواقعي وتثبت لحظتها ماضيا مستمرا ، ومن ثم يصبح الحلم ، وإن تعطلت مركبات الأمل ، تعاليا من الأنا علي هذا السياق الواقعي الملتبس بالأسطورة حتى لا فرق ، ومن ثم يجب التأكيد : "ولكنني سأحلم" كأنه /الحلم المواجهة الممكنة ضد الواقع بالانفصال عنه والالتحاق بالغيب .

وفي موازاة وظيفة التشبيه في الوحدة الأولى ، يأتي الجزء ، (ب) من الوحدة الثانية معادلا تمثيلا لفاعلية الحلم في تجاوز الواقع : "كلما حك السحابة طائر .. فك الحلم أجنحتي" في تواز قريب مع الصيغة النحوية نفسها : "كلما أصغيت للقلب امتلأت بما يقول الغيب" ..

١-٢-٢- الوحدة الثالثة :- يقول "درويش" :

سأحلم ، لا لأصلح أي معنى خارجي .  
بل كي أرمم داخل المهجور من أثر  
الجفاف العاطفي . حفظت قلبي كله  
عن ظهر قلب : لم يعد متطفلا  
ومدلا . تكفيه حبة "أسبرين" لكي  
يلين ويستكين . كأنه جاري الغريب  
ولست طوم هوائه ونسائه ..  
(١٧) .....

لدرويش خصوصيته في تناول معطيات تاريخ الشعرية العربية. وشعر القضية العربية ثورط، من قبل ، في أمرين : (١) الخطابية عند تعرضه لموضوع قضيته ، و (٢) تحويل ما سوى القضية إلى ترميزات ساذجة ، حتى قد صار الحب قضية (سياسية) والمرأة رمزا (وطنيا) ، كأنما الشاعر ثوري لا يليق به مفادرة مهماته ، حتى إلى إنسانيته ..

"درويش" ينطلق من إنسانيته ويراهم بتحقيق بالعشق كما هو العشق ، وبالثورة كما هي الثورة. أما التعبير (أو التصوير) الرمزي، فإنه ليس وسيلة للخلط بين تعدد ظاهرات إنسانيته ، وتأويل بعضها ببعض ، وتوظيف بعضها لحساب بعض . والتمركز النصي حول الأنا مونولوجيا يفترض حضور الخاص ، بل يفرضه ، وإن في نسج العام أو في سياقه ، أو حتى في فضائه كذلك، دون أن يمتنع حضوره في خصوصيته نسيجا وسياقا ويترك للعام الحضور في فضاء هذه الخصوصية ، كما في المثال السابق الذي يبدأ من الوحدة السابقة عليه ممتدا من النفي : ( لا لأصلح ... أو ... ) إلى أسلوب القصر : ( سأحلم لا لأصلح ... بل كي .... ) بشكل يقدم دعما للتركيز على صيغة الاستقبال التي لم تمدها الوحدة السابقة أبعد من فعل الحلم ، إذ أستولى الماضي المستمر على زمن هذه الوحدة .

.. وعلى قاعدة الواقعي الذي استولت عليه الأسطورة زمانا (الماضي الذي لا يمضي) ومكانا (المكيدة)، تتجه الوحدة الثالثة إلى المقابل الخاص : الداخل (المهجور). هنا تتبدى فاعلية الحلم في استعادة الانتظام الذاتي لبنية الأنا من أثر انسحابها من خصوصيتها هذا الأثر الذي يمتد بالوحدة إلى وصف حالة القلب بشكل مفرط في تصوير جفافه العاطفي .. ما يهمننا هو فاعلية الحلم في تهية القلب لتلقي أصوات الغيب ، وإن ظل الخارجي/الواقعي على ما هو عليه ، إذ "ليس بوسع القصيدة أن تغير ماضيا يمضي ولا يمضي ولا أن توقف الزلزال" ..

١-٢-٣- خطاب الحلم :

يمثل الحلم ، عبر الوحدات الثلاث ، خطابا مكتملا ، وإن لم يكن مستقلا ، وإن وقع في موقع التابع من خطاب الرؤية ، يفتتحه الميتافيزيقي (الوحدة الأولى) ، ويختتمه الإنساني (الوحدة الأخيرة)، وبينهما (الوحدة الثانية) تقوم ضفيرة تنسجها الدلائل خارج تراكيبها من

داخل هذه التراكيب نفسها ، تصل ما بين الاثنين . وهي صلة لا تفيد استيثاق الأنا من جدارة موقفها بعد أن أعلنت : " شج سهم طائش وجه اليقين " (٤٩) ، بقدر ما تؤسس لانفصال كل من الميتافيزيقي والإنساني معا عن الواقعي ، وبالتالي سيادة الحلم على مساحة فاعلية الأنا ، لتحتمل بأكثر مما يمكن للموقف الواعي أن يحملها به . حلم يتحد فيه هذان الحدان (الميتافيزيقي والإنساني) سيكون محتواه من قبيل القضايا القبلية الصادقة بنفسها دونما حاجة إلى خبرة الحواس ولا إلى واقعها .

١-٣-٣- وحدات الصيرورة (٥٠) :

كلما انفصلت الأنا عن واقعها صار النزوع المستقبلي هاجسا مسيطرا ، يتم اختباره على أكثر من دال وفي أكثر من أسلوب ، وكأنه آلية دفاعية للأنا في مواجهة تريبات الواقع وانهياراته .. في النجاة من مكائد اللحظة والتباساتها .. في صناعة البدائل ولو كانت بدائل ميتافيزيقية . وإذا كانت الرغبة والحلم قد مثلتا حالتين شديدي التعميم من هذه البدائل ، فإن فعل الصيرورة المستقبلي (بطبيعته المتعدية) سيكون أكثر تحديدا لموقف الأنا من واقعها ولرؤيتها له ، وسيكون أكثر إضاءة لكل من رغباتها وأحلامها .

١-٣-٥- الوحدة الأولى : يقول "محمود درويش" :

" سأصير يوما فكرة . لا سيف يحملها

إلى الأرض اليباب ، ولا كتاب ...

كانها مطر على جبل تصدم من

تفتح عشبة ،

لا القوة انتصرت

ولا العدل الشريد " (٥١)

هي ذي الثنائية المسئولة عن تراجيدية مونولوج الأنا : الفكرة والسيف أو العدل والقوة ، وليس الصراع بين الطرفين هو الذي أسس لهذه التراجيديا ، إنما على العكس اجتماعهما أيدولوجيا (في منظومة فكرية لوعى زائف) مما أدى إلى تشويه مثالية الفكرة وتزييف قيمة العدالة ، وشمول الهزيمة طرفي الثنائية . غير أن الطبيعي يحمل محفزات إنتاج ثقافة انتصار بديل . فالملطرا لا يحمل سيفا يسند به عشبة تبتغي التحرر من وطأة الجبل ، وكذلك الفكرة ، لا يجب أن ترتعن إلى سواها . هكذا تنزع الأنا إلى التجرد للتحرر من وطأة الواقع والتطابق مع الفكرة المجردة عن الفعل والتجربة حتى من خطابها . وفي سبيل الإشارة إلى إمكانية مثل هذه الفكرة ، يلجأ الشاعر إلى التشبيه .

فيما يبدو أن التشبيه - هنا - لا يقدم مقارنة بين مختلفين على قاعدة وجه الشبه فحسب ، وإنما يقدم - من جانب لم يأبهه البلاغيون به - حلا سيكولوجيا لتورط الأنا ليس في مواجهة المشبه ، بل في موقفها منه ، وفي كيفية تخليص رؤيتها له من شروط طبيعته ، وهنا يقيم عددا من التعدادات بين عناصر المشبه وعناصر المشبه به وصولا إلى إسقاط حكم الطبيعي في المشبه به على الثقافي في المشبه .

١-٣-٤- الوحدة الثانية : يقول درويش :

" سأصير يوما طائرا ، وأسل من عذمي

وجودي . كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة ، وانبعثت من

الرماد " (٥٢)

ربما سبقت منا إشارة إلى تقنية التوليد التي يعتمدها درويش في تشويق الفجوات بين مقاطع مونولوجه الطويل . وإذا كان النسق الطبيعي قد قدم للشاعر حلا لانتصار الفكرة مجردة عن القوة ، سواء قوة السيف أو قوة الخطاب ، فإنه يمده ، في الوحدة الثانية ، بواحد من عناصره (طائرا) ليخترق به الطبيعي إلى ثقافة هذا الطبيعي . أعني الأسطوري (العنقاء) والذي يعد مهادا ملائما بامتياز للإسقاط الشعري عليه (نظرا لبنيته الاستعارية) . إن الشاعر ، اتكاء على موقفه

الوجودي، يسقط على المثلث الدوري للحياة الذي تمثله العتقاء: (حياة - احتراق - بعث) مفهوم الحقيقة علة للاحتراق وعلة كذلك للبعث : إنها تحترق لتقارب الحقيقة ، وتبعث لأنها امتلأت بها ، وهو ما لم تقطع الأسطورة ، غير أنه مما تحتمله بنيتها .. كأن الأنا - إذ تعيش حقيقة واقعا - قد امتلكت أساسا للأمنية بالضرورة العنقائية ، فلا بد لهذه الحقيقة أن تسل وجودها من قلب العدم نفسه ، وأن تبعثها من رماد احتراقها مرة أخرى .

١-٣-٣- يقول "درويش" :

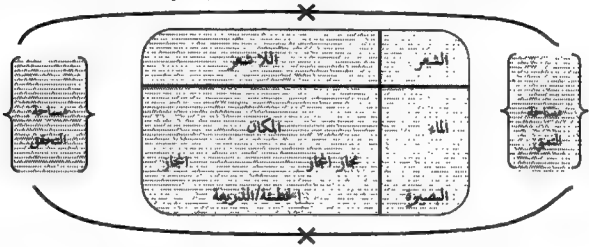
"سأصير يوما شاعرا ،

والماء رهن بصيرتي . لغتي مجاز

للمجاز . فلا أقول ولا أهير

إلى مكان . فالمكان خطيئتي ونريعتي " .<sup>(٥٧)</sup>

إن "الخاصية الأولى للسباق مما يتعين التأكيد عليها هي الصفة أو الميزة الديناميكية المحركة. فليس السباق مجرد حالة للفظ، وإنما هو - على الأقل - متوالية من أحوال اللفظ."<sup>(٥٨)</sup> وهذه الأحوال تبلغ من شدة ديناميتها ، في الشعر ، حداً تصير معه تحولات. ليس هذا فقط، إنما لا يكون امتداد السباق تثبيتها لتحولات اللفظ ، بل هو - بالأحرى - تحفيز لها .. والأنا (الشاعرة) - حين تجعل صفتها موضوعاً لتمنيها - هي أنا متورطة ليس في واقعها فقط إنما في صفاتها كذلك ، متمزقة (سرا) بين ما هي عليه وما تتمناه ، يبدو هذا من صناعة تقابل بين دوال لا تقابل أصيلاً بينها ، تأسيساً على الأمنية التي يفترض عدم تحققها نقيضها :



يبين الشكل السابق كيف أن التقابلات التي أقامها الشاعر تعتمد على ما هو أبعد من موضوع الشاعرية ، هناك حيث الواقع النقيض لكيثونة الأنا تناقضا يجعل حتى ما تحققه الأنا فيه موضوعاً للتمني ، وبالتالي يبدأ هـز مفردات هذا المتحقق ودفعها إلى مطلق تحققها . وحتى لا يلتبس السباق بالتقابل الخفي الذي نسق مفرداته تقابلياً ، يستطرد من نفي القول عن مجاز المجاز (مطلق الشاعرية) إلى نفي الإشارة ليحضر المكان الحامل الفعلي لأساة اغتراب الأنا في واقعها وعنه والمبرر (الذريعة) لسقوط الشعرية في الواقعي (الخطيئة الجمالية) ..

١-٣-٢- يقول "محمود درويش" :

"سأصير يوماً كرمه ،

فليعتصرني العيف منذ الآن ،

وليشرّب نبيذي العابرون على

ثريات المكان السكري " .<sup>(٥٩)</sup>

من المكان الذي يَصْرَفُ سياقه ، في الوحدة السابقة ، ليخصّصه بدلالة نسبية (المكان الوطني موضوع الصراع والاعتراب) ، إلى ماهية المكان (طبيعة وميتافيزيقا) ، يترسّل الشاعر إلى الوحدة الثانية منتخباً أمانيته من إحدى تجليات هذه الماهية : "الكرمة" ، وفيما يقترب من التأسيس العرضي على هذه الكرمه/الماهية يتميز العابرون العارون من الصفة سوى ما يستمدونه من فعل عبورهم على المكان منه هذا الذي يضاف إلى الكلمة الوسيطة بين السماء (الثريا) والأرض (الثرى) ويوصف بصفة وسيطة - كذلك - بين الكرمه والنبيذ (السكري) ، هذا التوسط الدلالي ، في المضاف



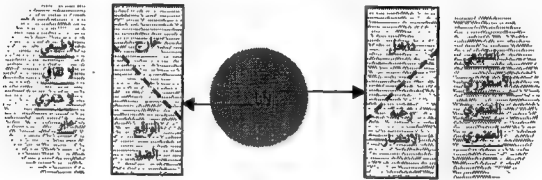
إليه والصفة ، يجعل الأنا وسيطا بين الوطني والطبيعي ، وسيطا قادرا على أن يتماهى بأحدهما (الطبيعي) ليستعلن الآخر (الوطن) ..

١-٣-١ - خطاب الصيرورة :

خمس تكرارات لجملة التمني العام للصيرورة : سأصير يوما ما أريد ، افتتحت الوحدات السابقة وأنهتها . فضلا عن كونها استباقا يضع وحدات الرغبة (أريد) في فضاء وحدات الصيرورة ، فإنها كانت ضابطة للتنوعات والتحويلات التي ضمتها هذه الأخيرة. والضبط والمراقبة والتنظيم من الوظائف الأساسية للخطاب ، حسب "ميشيل فوكو" و"بيير بورديو" ، وحتى "رولان بارت" في "درس السيميولوجيا" . وبالرغم من أن وحدات الصيرورة قد اعتمدت شيئا يشبه استعارة بعض الدلائل أو دلالاتها في تنسيق تتابعها الطباعي ، فإنها ظلت محافظة على مبدأ "الفجوة" مسافة التوتر" بين العلاقات النحوية والعلاقات الدلالية ، سواء على مستوى بنية التركيب : سياق الوحدة ، أو سياق بنية التتابع بين الوحدات بعضها وبعض ، الأمر الذي أدى إلى صناعة فضاء نصي لاستعادة انسجام المستويين مرة أخرى عبر فعالية القراءة.<sup>(١)</sup>

.. في هذا الفضاء تتداعى الدوال من العلاقات الإيحائية إلى العلاقات السياقية لتملأ الثغرات والانتطاعات ، وتنسق اللاتسافات ، وتقارب بين الاختلافات ، وكل هذا وذاك بفضل أن اللغة لا يمكن هزيمتها بالخروج على وظائفها الاتصالية وانتهاك أعرافها ، فهذه اللغة تغافل الأداء الخارج عليها لتبني عميقا فيه إمكانية استرجاع الوظائف والأعراف مرة أخرى ، وبفضل هذا كان الأداء اللغوي الجمالي أداء دالا برغم ما يقوم عليه وبه من انتهاكات وتجاوزات ..

إن ثمة فضاء ، وثمة نص باطن ، والاثنتان يتصافران معا في استعادة نظام التدليل .. ووحدات الصيرورة ذات المركّزات : الطبيعية (الأولى) والأسطورية (الثانية) والشعرية (الثالثة) وصولا إلى تفسير الإنساني والمكاني لصناعة الاختلاف بين الاثنين وبين العابرين على المكان (الرابعة) ، كل هذه المركّزات بينما تشير إلى طبيعة النص الباطن تشير إلى فضاء تحققه ، حيث الرغبة في الصيرورة (التي تؤسسها جملة التمني العام) تعادل رغبة مكبوتة من قبل اللغة في الانتصار الفردي على الرغم من الشروط النقيضة له والسائدة في الواقع ، الأمر الذي جعل جميع الوحدات مخترقة بشيء من هذا الواقع صراحة أو ضمنا أو إيحاء . هنا ننع على الموضوعية الثانية من تيمات Themes النص الباطن . وبين رغبة الانتصار الفردي وملامح الواقع تأخذ الأنا موقعها متوترة بين ما تحياه وما تريده . ثمة إذن بنية مركزها : الأنا ، وعلاقتها الأساسية : التقابل بين رغبة الانتصار والواقع النقيض ، تستبطنها الوحدة الأخيرة بما تمتلكه من علامات تحيل إلى الوحدات الأخرى وتعيد قراءة عناصرها (الأساسية بنائيا ) وتستنزل من فضاءها مقابلاتها وتوزعها كما يبين التخطيط التالي :



وعلى الرغم من التحقق البنيوي لخطاب الصيرورة ، فمن الضروري الالتفات إلى أن المركز البنيوي مركز افتراضي بهدف تثبيت البنية ، وإلا فإن بنية التقابل تشير إلى أن مركزها مركز قلق وغير مستقر ، ويتعبير أدق منشطر بين داخل يحمل ماهيته ، وخارج يعمل ضد تحقق هذه الماهية في العالم . وخطاب يصدر عن بنية مركزها بهذا الانشطار سيكون خطابا متوترا بين

الداخل حيناً والخارج حيناً آخر ، وربما بحث عن مهرب ثالث أبعد من الاثنين فتصل إلى أحدهما خفية ..

هنا يتحمل الفعل "سأصير" بأكثر مما قدّرت اللغة له أن يتحمل ، ويترادف مع سواه بأكثر مما يمكن للمعجم أن يسمح ، ويمد احتياجه للتعاقب بغيره إلى أبعد مما يبيح له سياقه . وليست العلة في الطاقة التي تولدها الشعرية في عناصر لغتها ، وإلا ما فضل سواه من أفعاله ، وإنما يعود هذا وذلك وسواهما إلى الفاعل اللغوي/الأنا الملتبس بحالة مفعولية دلالية غير متحققة في زمن التلفظ ، أعني غير منجزة - بعد - على الرغم من هذا الالتباس ..

إن مسافة الاختلاف بين الإنجاز اللغوي والإرجاء الدلالي يشير إلى الأساس السيكلولوجي ، ليس للمونولوج ، إنما لشعرية المونولوج ، هذا الأساس الذي يتضح في امتدادين مهمين نعدهما من أهم الامتدادات المونولوجية ، وهما : سرد الهذيان والتداعي الحر.

### ثالثاً وأخيراً ، وفي عجالة : الامتدادات المونولوجية :

لا بنية بلا مركز ، وإن كان مشتتاً . ولا مركز بلا عناصر / وحدات ، وإن تعددت ظاهراتها . وكذلك لا يمكن أن تتعدد تلك الظاهرات دون أن يكون لها امتداداتها في جسد العمل تشده إلى تلك الوحدات ، وتؤكد على طبيعتها (البنائية إذا كانت بنائية) . وتلك الامتدادات تؤدي وظيفتها عبر الاختلاف الشكلي أساساً ، وربما المضموني كذلك ؛ فلو لا الاختلاف لما تميزت من الوحدات ، ومن ثم لما أمكنها أن توظف لحسابها.

ونعني بالامتدادات - في جدارية درويش - التنوعات الأسلوبية على الأسلوب المونولوجي المهيمن على بنية العمل الشعري . فالشعرية - في المنظور العام - تنوع الاختلاف ، وليست - بحال من الأحوال - أحادية التشابه .

أ- وقد نرصد هذه الاختلافات الأسلوبية (التنوع على المونولوج) في الظواهر التالية :

١- الخطاب المباشر .

٢- الخطاب غير المباشر .

٣- الهجنة اللسانية .

وهذه الظاهرات جميعاً أكثر دخولا في السرد منها في غنائية الشعر أو درامية المونولوج ، بما يشير إلى التنوع الأسلوبي على المزج الشعري بين الاثنين والذي قامت عليه الجدارية .

ب - أما الامتدادات الأكثر خفاءً ، ما تغفل في كل الأساليب : ديراما المونولوج الشعري ، والتنوعات السردية عليه ، ولم يحمل أية سمة أسلوبية . إنها شبه الجملة : لام الجر وباء ملكية الأنا لأشياءها (لـ) نفياً وقصراً وإثباتاً . إن شبه الجملة هذا يعيد تنسيج العلاقة بين الأنا والواقع عبر أشياء الأنا ، سواء أكانت هذه الأشياء مادية أم كانت معنوية ، ويعادل بها موقفها الاعتراضي .

والمحمول السيكلولوجي الذي تكتظ به شبه الجملة يجعل التداعي الحر وسيلة حضور الأشياء المنسوبة للأنا ، إذ إنها تتكافأ جميعاً باعتبارها قيماً لا وظائف ، ولا قيمة تفضل أخرى سواء تقدمتها أو تأخرت عنها . وتتنوع أشياء الأنا تنوعاً شديداً ، وتوجد هكذا في دوالها دونما سياق يرفعها من المستوى الفردي / الدلالي إلى المستوى التركيبي / النصي ، إلا أنها ترتفع - فعلاً - إلى هذا الأخير ، ليس بفضل السياق ، إنما بفضل علاقات التبادل بينها وبين غلاف/عتبة العمل . فقد نذهب إلى أنه ثمة تواز بين أيقونة الجدار ودالها اللغوي (الجدارية) وبين الأشياء ، وآخر بين اسم "محمود درويش" المضافة إليه الجدارية وبين الأنا ، الأمر الذي يجعل من تلك الأشياء عناصر تشكيل الجدارية : "طوق الحمامة - نجمة مهجورة (فوق السطوح) - شارع يفضي (إلى الميناء) - البحر - الهواء الرطب - الرصيف (وما عليه من ...) محطة الباص القديمة - شبحي وصاحبه - آتية النحاس - آية الكرسي - المفتاح - الباب - الحراس - الأجراس - حذوة الفرس (التي طارت عن الأسوار) - قصاصة الورق (التي انتزعت من الإنجيل) - الملح (من أثر الدموع على جدار البيت) - اسمي (وإن أخطأت لفظ اسمي) - جسدي المؤقت (حاضراً أم غائباً) - متزان (من هذا التراب) - أمسي - غدي - عودة الروح الشريد" (١٦) .. إن أفراد هذه الأشياء سياقياً له وظيفة ، كما أن تدالها جميعاً ، على ما بينها من اختلافات ، مع

الغلاف (العتبة البصرية) له وظيفة أخرى . وتتعلق وظيفة الأفراد بمسألة الامتدادات المونولوجية ، حيث تمتد الأنا مبدأ انتصارها (الفهمي) على ظاهرات واقعها الفعلي (الضد أو النقيض). هذا المبدأ الذي حققه المركز المونولوجي وامتداداته ، تمده الأنا بأشياء واقعه الخاص ، ومن ثم بقابلية التحقق .. كان الأنا حلمها ورغبتها الفرديتين إلى واقع خاص ونوعي لم يزل من أشيائه الواقع السائد . أما الوظيفة الأخرى فنية ، أي تحقق اللحمية التي فككها البناء المونولوجي وامتداداته الأسلوبية . فما بين آخر مقاطع العمل الشعري وعتبه البصرية من تدال ، يخلق هذا الفضاء العام الذي يعيد تصنيف عناصر العمل . ومن ثم توزيعها وتنظيمها وبناء العلاقات الملائمة لهذا التصنيف والتوزيع والتنظيم ، بما يستحضر الغائب ويستنطق المكبوت ويعمق المسكوت عنه صوته

ولا يترك الشاعر للقراءة وحدها هذه الوظيفة بالغة الأثر في رؤيته القارة في إثبات شعرية ، بل يتكئ على آخر أشياء الأنا : "عودة الروح الشريد" وكان الدلالة قد تحققت فعلا ، فينتقل منها ليستبصر فلسفة التاريخ الذي ود سابقا أن يعبر قربه بدلا من الزمن المدور ، يقول "درويش" :

كان شيئا لم يكن  
وكان شيئا لم يكن  
جرح طفيف في ذراع الحاضر العبيثي...  
والتاريخ يسخر من ضحاياه  
ومن أبطاله ...  
يلقى عليهم نظرة ويمر...<sup>(٥٧)</sup>

إنها الحكمة التاريخية التي تسوى بين البطل والضحية في اللامبالاة بهما ، فلم يحدث الصراع إلا هذا الجرح الصغير في لحظة من تلك اللحظات الاستثنائية التي يمكن للامعقول أن يصبح فيها مشهد الحاضر . بينما التاريخ ليس لحظة العبث واللامعقول هذه ، ومن ثم يلقي نظرة ساخرة بها وبشخصها وبمواقفهم :

— ماذا لو تتعجل الضحية فتتنازل عن مائها ودماها .. أرضها ومائها : ما كان لها/الأمس ، وما سيكون لها/الغد؟!

— ماذا لو لم يتعجل البطل رفع الكذبة عاليا كالحقيقة إلى حد خداع الضحية نفسها؟!

سيبقى الذي كان دائما يبقى ، وليس ما يصنعه هذا أو ذاك ، فلا تنازل الضحية يزيف الحقيقة ، ولا أكابيل الغار على رأس البطل تجعل الزيف حقيقة .

وكان من المكن أن تنتهي الجدارية بهذا التناول ، لو كان محمود درويش شاعرا دعائيا ، ولو كانت رؤيته محض أيديولوجيا .. إن الجدارية تستمر لتلتفت من خطاب انتصارها إلى ذاتها ، فتستعيد ما لها . وتكتشف البقعة العمياء في جداريتها (المستطيل الأسود أسفل الغلاف من اليسار ، ويظهر البناء المونولوجي مرة أخرى وموضوعه الشعري المركزي : انشطار الذات .. يقول "درويش" :

أما أنا — وقد امتلأت  
بكل أسباب الرحيل —  
فلست لي .  
أنا لست لي  
أنا لست لي ...

هوامش:

١- راجع : رولان بارت — نظرية النص — ت: محمد خير البقاعي — مجلة العرب والفكر العالي — مركز الإنماء القومي — بيروت — العدد الثالث — صيف ١٩٨٨ — ص : ٩٧ .

٢ - جدارية محمود درويش — رياض الريس — لندن — ط١ : يونيو ٢٠٠٠ — ص : ١٦ ، ١٧ .  
٣ - راجع : د. خليل أحمد خليل - مفاتيح العلوم الإنسانية - دار الطليعة - بيروت - [١٩٨٩] - مادة: جدار : ١٢١٢ - ص ١٤٩ .

- ٤ - الجدارية - ص : ٢٢ ، ٢٣ .  
 ٥ - الجدارية - ص : ٣٣ .  
 ٦ - الجدارية - ص : ٤١ .  
 ٧ - الجدارية - ص : ٦٨ .  
 ٨ - هنري ميتشونيك - راهن الشعرية - ت : عبد الرحيم حزل - تيفندل - مراكش [١٩٩٣] - ص : ٩ .  
 ٩ - الجدارية - ص : ٢٧ .  
 ١٠ - الجدارية - ص : ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ .  
 ١١ - راجع : د. عبد الرحمن بدوي - دراسات في الفلسفة الوجودية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط١ : ١٩٨٠ - ص : ٢٦٥ .  
 ١٢ - الجدارية - ص : ٢٤ .  
 ١٣ - تيري إيجلتون - مقدمة في نظرية الأدب - ت : أحمد حسان - هيئة قصور الثقافة - كتابات نقدية - القاهرة - سبتمبر ١٩٩١ - ص : ١٩٨ .  
 ١٤ - د. محمود رجب - فلسفة المرأة - دار المعارف - القاهرة - ط١ : ١٩٩٤ - ص : ٢٠٦ .  
 ١٥ - الجدارية - ص : ٤٤ ، ٤٥ .  
 ١٦ - الجدارية - ص : ٦١ .  
 ١٧ - الجدارية - ص : ٥٥ .  
 ١٨ - الجدارية - ص : ٥٦ .  
 ١٩ - الجدارية - ص : ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ .  
 ٢٠ - الجدارية - ص : ٧٩ .  
 ٢١ - الجدارية - الصفحة الأولى : ٩ .  
 ٢٢ - الجدارية - ص : ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ .  
 ٢٣ - د. إبراهيم حمادة - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - مكتبة الأنجلو - القاهرة - ط١ : ١٩٩٤ - ص : ٢٧١ .  
 ٢٤ - د. إبراهيم حمادة - المرحم نفسه - ص : ٢٦٥ .  
 ٢٥ - نظرا لاضطراب مفهوم الفضاء في كثير من الدراسات ، نؤكد - هنا - على كونه مصطلحا ثرائيا، إذ إنه لا يحيل مباشرة إلى علاقات الغياب التي تفترضها دلائل العمل لتأويلها أو تنسيق حضورها ، إنما يتم هذا بفضل القراءة ، الأمر الذي يستحيل معه الزعم بمسؤولية مطلقة للدلائل عن تلك العلاقات وطبيعتها ، فكل من أليات القراءة وخلفياتها المعرفية تشاركها هذه المسؤولية .  
 ٢٦ - مرة أخرى أجدني بحاجة إلى التأكيد على بداهات التحليل النقدي . وهذه المرة فيما يخص الفروق الواجبة بين تشبهات الإبداع وترتيبات القراءة ، فلا شيء يلزم الأخيرة مطلقا بالأولى . ولبيست القراءة إلا ناتجا لفرض بعض التصورات التي تمهد النظر بالتنسيقات الإبداعية للعمل الشعري (الأدبي عموما) .  
 ٢٧ - الجدارية - ص : ٤٤ .  
 ٢٨ - القرآن الكريم - سورة النجم - آية ١٢ .  
 ٢٩ - "قانا" كلمة سريانية تعني المش ، و"الجليل" لفظ سامي قديم معناه الاستدارة أو الدائرة . راجع : د. محمد محمد حسن شراب - معجم بلدان فلسطين - الأهلية للنشر والتوزيع - عمان - ١٩٩٦ - مادة "الجليل" - ص : ٢٦٥ ، مادة : قانا - ص : ٥٩١ ، ولم يذكر المعجم اللغويين مجتمعين . أما القاموس الموجز للكتاب المقدس فقد أوردتهما معا ذاهبا إلى أن معنى : "قانا" : "اقتناء" وهي موطن "نثائيل" ( أحد تلاميذ السيد المسيح عليه السلام ) ويذكر القاموس أن السيد المسيح عليه السلام صنع فيها أولى معجزاته . راجع : القاموس الموجز للكتاب المقدس - ترجمة مختصرة لقاموس موريش MORRISH - تقديم : وهيب ملك - كنيسة الأخوة - القاهرة - ط١ : ١٩٩٢ - ص : ٣٩٩ ، ٣٤٠ .  
 ٣٠ - القرآن الكريم - سورة نوح - الآية : ٥ .  
 ٣١ - القرآن الكريم - سورة نوح - الآية : ٩ .  
 ٣٢ - جلجامش هو البطل الحاكم المثالي لمدينة أوروك السومرية الذي ظل يحكم شعبه حكم الطاغية المتجبر ، فاستجارت الرعية بالآلهة لتخلق له ندا ينافسها واستجابت الآلهة فأرسلت إليه الوحش أنكدو الذي صار أخاه وصديقه الوحيد ورفيق مغامراته ، ولما مات الصديق الطبيب أفزع جلجامش مصير البشر فانطلق يبحث عن الخلود الذي وجده في العمل الذي ينفع الناس . وصارت القصة رمزا للطاغية الذي يتطهر من طفاهة ويلتحم بشعبه لبناء الحضارة وتحقيق الحرية . والتشبيه الرمزي واضح (على الرغم من مسافات الاختلاف) بين الواقع الأوروكي بطرفيه : جلجامش وأنكدو ، وبين واقع الثورة الفلسطينية بطرفيها : الشاعر والقائد . راجع في الأسطورة : د. عبد الغفار مكاوي - محاكمة جلجامش - كتاب الهلال - القاهرة - فبراير ١٩٩٢ - المقدمة . وفي التشبيه الرمزي : ديوان محمود درويش - لماذا تركت الحصان وحيدا - رياض الريس - لندن - ط١ : ١٩٩٦ . وكذلك : سريير الغربية - رياض الريس - لندن - ط١ : ١٩٩٩ .  
 ٣٣ - الجدارية - ٨٢ .  
 ٣٤ - الجدارية - ص : ٤٨ .  
 ٣٥ - الجدارية - ص : ٥٥ ، ٥٦ .  
 ٣٦ - الجدارية - ص : ٥٩ ، ٦٠ .  
 ٣٧ - قد أزعج أن انتقال المصطلحات من حقل اشتغالها يفرض تعديلا ملائما لمقايير حقلها الجديد يضبط مفاهيمها على ميته ، ولا ينضبط هو على ميته هذه المفاهيم . هنا تصبح تلك المصطلحات المنتقلة ذات فاعلية وجدوى ضمن الإستراتيجيات القائمة قبلا . والمصطلحات التوليدية التحويلية التي عرفت عند "نوم

تشومسكي " ذات فاعلية قصوى في تحليل العمل الشعري خصوصا ، غير أن هذه الفاعلية تبدو معطلة تماما إذ لم تمر بما يجب لها من تعديلات ومواءمات يوجبها نقلها من علم اللغة إلى المعرفة النقدية . ولنا عدد من المقترحات في هذا الصدد ، أولا : توسيع مفهوم البنية السطحية من التوزيع الصوتي لئلا ، ولشمل التوزيعات اللغوية كافة ، بما في ذلك التوزيع الطباعي ، أي أن البنية السطحية هي نتاج محور التوزيع . ثانيا : تخصيص مفهوم البنية العميقة ، أو المكون الأساسي (الدلالي في آخر تعديلات تشومسكي) بنموذج الاختيار ، فاختيار الدال يتم عن انحياز لوحدة من وحدات الخطاب التاريخي - الاجتماعي الذي يمثلها المجمع (بخفاء ملائم لمجميته) . ثالثا : تعليق القواعد التحويلية بمفهوم الشعرية عند " ر. جاكوبسون " ، وأعني إسقاط مبدأ التشابه من محور الاختيار على محور التوزيع ، فتحقيق هذا الإسقاط لا إمكان له دون عدد من القواعد التحويلية (محدود باعتبار تنامي النص ، وغير محدود باعتبار لا تنامي الإبداع ) .

٢٨ - نود أن نؤكد على الأهمية النقدية لعلم اللغة التوزيحي الذي أهملته دراساتنا اللغوية والنقدية على السواء ، في سورة اهتمامها بتحولاته وتطوره الذي تم على يد " تشومسكي " .

٢٩ - يقول " فرويد " : " إن لكل حلم مغزاه ، وإن خفي هذا المغزى ، وإن الحلم قد جمل ليحل محل عملية فكرية أخرى ، وليس علينا إلا أن نرفع هذا البديل على النحو الصحيح لكي نصل إلى المعنى الخفي " . سيجموند فرويد - تفسير الأحلام - ت : د. مصطفى صفوان - دار المعارف - القاهرة - [١٩٩٤] - ص : ١٢٦ .

٤٠ - الجدارية - ص : ٦٤ .

٤١ - قد ألفت النظر إلى أن التناص الداخلي عند محمود درويش أكثر أثرا وفاعلية من التناص الخارجي . وإذا كان الأخير ضروريا لبناء الخطاب الثقافي القائم خلف نص درويش ، فإن دراسة الأول سفي ، بكل تأكيد ، تطور هذا النص .. موتفاته وآلياته وظواهره .

٤٢ - راجع الجدارية من ص : ٢٩ إلى ص : ٣٢ . في هذه المشاهد يعتمد درويش على تقنية الحلم في صناعة نصه ، فالشاهد تنفتح إلى الرابط بينها ، ومكتفة أعلى ما يكون التكثيف ، وفيها ثنائيات من ماضي درويش في الأرض المحتلة ومن حاضره خارجها ، وفيها من الواقع السياسي ، ومن التراث العربي والغربي ، وأخيرا من شعر درويش نفسه .

٤٣ - الجدارية - ص : ٧١ .

٤٤ - جاكوب كوك - اللغة في الأدب الحديث .. الحداثة والتجريب - ت : ليون يوسف وعزيز عمانويل - دار المأمون - بغداد - ١٩٨٩ - ص : ١١٧ بتصرف (حذف) للمامة تصوراتنا من جهة وموضوعنا من جهة أخرى .

٤٥ - الأشجار - الشجرة في خطاب المتصوفة دلالة/دلالات خاصة تنسجم مع قراءتنا ، فهم (رضي الله عنهم) : " يمتنون بها في اصطلاحهم : الإنسان الكامل المشار إليه في آية النور " (ثم هناك عدد من الدلالات الأوسع التي لا تنفك من معاني القرآن بالرغم من تلقيهم لها باطنيا - الباحث) . عبد الرزاق القاشاني - لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام - صح : سعيد عبد الفتاح - الجزء الثاني - دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٩٦ - مادة : الشجرة - ص : ٣٥ .

٤٦ - الجدارية - ص : ٧٣ ، ٧٤ .

٤٧ - الجدارية - ص : ٧٨ .

٤٨ - يقول " درويش " (ردا فيما يبدو على مأساة الفضة ملهاة الترجس) :

.....كلايتا

هذات . وماعزنا توشح بالضباب على

التلال . وشج سهم طائش وجهه

اليقين . (ص : ٧١) .

٤٩ - ثمة عيب بالترتيب الشعري لوحدات المونولوج (الجداري) ، إذ "الصورورة" أولى وحداته . ولكن فضلا عن حرية القراءة في إعادة التنظيم والتوزيع ، فقد تضمنت الجملة المركزية لهذه الوحدات ما أخرها عن وحدات الرغبة ، ومن ثم الحلم باعتباره وجه آخر لرغبة أقوى ، وأعني قول " الشاعر " في لازمة تكررت على مدى وحدات الصورورة الأربع : " سأصير يوما ما أريد " ، هذه اللازمة التي اتخذت مكانا طباعيا منفصلا عما يليها من هذه الوحدات ومنفصلا عما سبقها من سياق ، الأمر الذي جعلنا نضعها علامة حرة يستيق محمولها الدلالي ما يليه ويستدعي إليه وحداته : وحدات الرغبة .

٥٠ - الجدارية - ص : ١٢ . وقد اكتفينا بما قلناه في مقدمة وحدات الصورورة من العلامة الحرة ، ومن ثم فلم نوردنا ولن نوردنا فيما بعد من وحدات .

٥١ - الجدارية - ص : ١٢ ، ١٣ .

٥٢ - الجدارية - ص : ١٣ ، ١٤ .

٥٣ - فان دايك - النص والسياق - ت : عبد القادر قنيني - إفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ٢٠٠٠ - ص : ٢٥٨ .

٥٤ - الجدارية - ص : ١٤ .

٥٥ - حاول د. كمال أبو ديب تعريف آلية نشأة الفضاء بقوله : إنه " ينشأ من إقحام مكونات الوجود أو لغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه " جاكوبسون " نظام الترميز Code في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين ، فهي : ١ - علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نائمة من الخصائص والوظائف المادية للمكونات المذكورة ، ومنظمة من بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة ، لكنها ٢ - علاقات تمتلك خصصة اللاجاناس أو اللابيطمية ، أي : إن العلاقات هي - تحديدا - لا متجانسة ، لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صفة تجانس " د. كمال أبو ديب - في الشعرية - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط١ : ١٩٨٧ - ص : ٢١ .

ولا أدري فيم كان كل هذا التخطيط التعبيري وقد أوشك في جملة الأخيرة أن يكتشف كون الفضاء النصي ينشأ من أهم ما يميز الشمري من سواه . أعني كسر التطابق بين مستويي الأداء اللغوي : النحوي والدلالي .

٥٦ - راجع الجدارية - ص : ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ .

٥٧ - الجدارية - ص : ١٠٤ .

ثبت المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

- ١- د. إبراهيم حمادة - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - مكتبة الأنجلو- القاهرة - ط٣ : ١٩٩٤ .
- ٢- تيوري إيجلتون - مقدمة في نظرية الأدب - ت : أحمد حسان - هيئة قصور الثقافة - كتابات نقدية - القاهرة - سبتمبر ١٩٩١ .
- ٣- جاكوب كورك - اللغة في الأدب الحديث .. الحداثة والتجريب - ت : ليون يوسف وعزيز عمانوئيل - دار المأمون - بغداد - ١٩٨٩ .
- ٤- د. خليل أحمد خليل - مفاتيح العلوم الإنسانية - دار الطليعة - بيروت - [١٩٨٩] .
- ٥- رولان بارت - نظرية النص - ت : محمد خير البقاعي - مجلة العرب والفكر العالمي - مركز الإنماء القومي - بيروت - العدد الثالث - صيف ١٩٨٨ .
- ٦- سيجموند فرويد - تفسير الأحلام - ت : د. مصطفى صفوان - دار المعارف - القاهرة - [١٩٦٤] .
- ٧- عبد الرازق القاشاني - لطائف الإعلام في إشارات أهل الإلهام - ت : سعيد عبد الفتاح - دار الكتب المصرية - القاهرة - ١٩٩٦ .
- ٨- د. عبد الرحمن بدوي - دراسات في الفلسفة الوجودية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط١ : ١٩٨٠ .
- ٩- د. عبد الغفار مكاوي - محاكمة جلجامش - كتاب الهلال - القاهرة - فبراير ١٩٩٢ .
- ١٠- عبد القادر فرج طه - موسوعة علم النفس والتحليل النفسي - دار سعاد الصباح - القاهرة / الصفاة - ط١ : ١٩٩٣ .
- ١١- فان دايك - النص والسياق - ت : عبد القادر قنيني - إفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ٢٠٠٠ .
- ١٢- القاموس الموجز للكتاب المقدس - ترجمة مختصرة لقاموس موريش MORRISH - تقديم : وهيب ملك - كنيسة الأخوة - القاهرة - ط٢ : ١٩٩٢ .
- ١٣- د. كمال أبو ديب - في الشعرية - مؤسسة الأبحاث العربية - بيروت - ط١ : ١٩٨٧ .
- ١٤- د. محمد محمد حسن شراب - معجم بلدان فلسطين - الأهلية للنشر والتوزيع - عمان - ١٩٩٦ .
- ١٥- محمود درويش - ديوان : لماذا تركت الحصان وحيدا - رياض الريس - لندن - ط٢ : ١٩٩٦ .
- ١٦- محمود درويش - ديوان : سرير الغريبة - رياض الريس - لندن - ط١ : ١٩٩٩ .
- ١٧- محمود درويش - جدارية محمود درويش - رياض الريس - لندن - ٢٠٠٠ .
- ١٨- د. محمود رجب - فلسفة المرأة - دار المعارف - القاهرة - ط١ : ١٩٩٤ .
- ١٩- هنري ميتشونيك - راهن الشعرية - ت : عبد الرحيم حزل - تينمل - مراكش - [١٩٩٣] .

هوامش الدراسة حسب ترتيب ورودها :

- ١- راجع : رولان بارت - نظرية النص - ت : محمد خير البقاعي - مجلة العرب والفكر العالمي - مركز الإنماء القومي - بيروت - العدد الثالث - صيف ١٩٨٨ - ص : ٩٧ .
- ٢- جدارية محمود درويش - رياض الريس - لندن - ط١ : يونيو ٢٠٠٠ - ص : ١٦ ، ١٧ .
- ٣- راجع : د. عبد الرحمن بدوي - دراسات في الفلسفة الوجودية - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط١ : ١٩٨٠ - ص : ٢٦٥ .

- اتجاهات التجريب فى مشهد الشعر المصرى المعاصر

محمود الضبع

- 
- المسرح الأمريكى عن حرب فيتنام  
بين التجاهل والتهميش

شعبان مكاوى

- 
- عن التعدد الصوتى (البوليفونية) فى المسرح الكوميدى

مها عليوة

- 
- قراءة لرواية

إله الأشياء الصغيرة ، لـ "آرونداتى روى"  
The God of Small Things, Arundhati Roy

منى برنس

## اتجاهات التجريب فى مشهد الشعر المصرى المعاصر

محمود الضبيح

يعتبر التجريب سمة من سمات الفن الطليعى، فهو يرتبط - دائما - بالتيارات الفنية الجديدة آن ظهورها، ومن ثم فإن التجريب - بوصفه مفهوما - يحمل بذور عدميته وفنائه، وذلك عندما يدخل دائرة الإقرار، إذ ما يفنى أن يفنى ليهبدا من جديد مع تيار أدبى آخر.

وقد ظهر مصطلح التجريب الطليعى Avant Garde فى فرنسا. يقول عنه معجم المصطلحات الأدبية: "مصطلح فرنسى عسكرى الأصل، امتد ليشمل الحركة السياسية والفنية، وهو يعنى فى الأدب مجموعة الكتاب والشعراء الذين يكرسون جهودهم لفكرة أن الفن تجريب وثورة على التقليد، والفنانون هم قرون استشعار الجنس البشرى كما يقول "إزرا باوند"، لذلك فإن عليهم واجب أن يسبقوا العصر بالتجديد فى الأشكال وموضوعات التناول. وفى الأدب العربى موجات متعاقبة من أدباء الطليعة"<sup>(١)</sup>.

والتجريب على هذا الأساس "حركة طليعة" تخالف - دائما - المسائد من اتجاهات جمالية وأفكار، لتتبنى مفاهيم واتجاهات رؤية تنحو نحو توليد أو خلق فكر جديد ووعى جمالى جديد.

وبعد أكثر التعريفات صحة للتجريب، هو ذلك التعريف القائم على ربط التجريب بمفهوم الطليعة بوصفها حركة. فمفئذ الرومانسية.. أوضحت كل بيانات الاتجاهات الجديدة فى الأدب والفن يطلق عليها لفظ "حركة". وظل مصطلح الطليعة الفرنسى، يُستخدم نقديا عند الإشارة إلى أية حركة فنية راديكالية. "لم يكن التجريب اتجاها تزيينيا أو ميلا شكليا أو ثانويا، بل ارتبط - دائما - بمفهوم الطليعة بوصفها حركة راديكالية، لذا تبنته دوما جماعات فنية صغيرة، واحتضنته جهود هامشية تجلى فيها بعده الجمالى الجديد محلقا بعيدا عن سلطة الفن الرسمى المكرسة ومؤسساته القائمة"<sup>(٢)</sup>. وهو ما يشى بالرفض الذى تجابهه هذه الجماعات الفنية آن ظهورها.

فعمدا أصدرت الرومانسية بيانها، لم يجرؤ أحد على تسمية الحركة الرومانسية بالمدرسة الرومانسية، لكنها الآن تحمل اسم مدرسة - لماذا؟

لأنها خرجت من الهامش إلى سلطة الرسمية، وامتلكت وعيا جماليا بها من قبل المجتمع، أى أنها أقرت قيمها الجمالية فى أذهان متلقيها إلى الدرجة التى أصبحت معها تمثل رصيذا من ذوق المجتمع الجمالى. يحكمون به ومن خلاله على الحركات الأخرى التى تلت الرومانسية، أو التى يمكن أن تليها، وهو ما يؤكد أهمية عامل الزمن فى تحديد نسيبة التجريب الطليعى. إذ إن الطليعة لن تظل كذلك بالنسبة للحركة بعد أن تستقر وتفرض هيمنتها.

والطليعة - بوصفها حركة - لاتسمى إلى هدم المدارس التى سبقتها، ولا تسمى إلى نقدها، ولكنها تنتقد الفن على أنه مؤسسة - بتعبير برجر - الذى يوضح المفهوم قائلا: "ويشير مفهوم الفن بوصفه مؤسسة إلى الجهاز المنتج والموزع، ويشير أيضا إلى الأفكار عن الفن، والتى تسود فى وقت معين، وتحدد تلقى الأعمال"<sup>(٣)</sup>. وهو ما يوضح منه أن هدف الطليعيين هو إدماج الفن فى التطبيقات العملية للحياة، أى ارتباطه بقضايا ما تناقش مفهوم العصر التطورى، ومع ما فى هذا من خلاف حول واقعية الأدب وما يثار حولها من إشكاليات إلا أن مفهوم التجريب فى وعينا العربى يسعى لإحداث آليات جديدة لتفاعل الفن والأدب مع الحياة، بعيدا عن المطابقة أو المخالفة فى الموضوع (المعنى)، وإن كانت هذه المسألة توضع فى حسيان البعض.

ويمكن تعريف حركة الطليعة بأنها هجوم على مكانة الفن والأدب فى مجتمع ما يتوقف عند حدود معينة، ويأبى أن يتخطاها. والطليعة لاترفض شكلا ما أو أسلوبا ما من أشكال وأساليب الفن والأدب، ولكنها ترفض فكرة أن يكون الفن غير مرتبط بالحياة العملية للبشر. وكما يقول برجر: "عندما يطالب الطليعيون بأن يصبح الفن عمليا مرة أخرى، فإنهم لا يقصدون أنه يجب أن تكون مضامين الأعمال الفنية ذات معنى اجتماعى، حيث لا يثار ذلك الطلب على مستوى مضامين الأعمال الفردية، بل بالأحرى فإنه يوجه نفسه إلى الطريقة التى يعمل بها الفن فى المجتمع. وهى عملية تقوم بنفس القدر لتحديد تأثير الأعمال كما يفضل المضمون المحدد"<sup>(٤)</sup>.



إن حركات الطليعة بهذا المعنى ترفض فصل الفن عن الحياة العملية، وترفض اعتبار الإنتاج الفردى معياراً عن حركة، وترفض كذلك التلقى الفردى، إذ لى تكون حركة الطليعة حركة، فلا بد لها من إنتاج جماعى، بآليات تفكير متقاربة نسبياً، تعمل فى إطار تقريب الفن من الحياة العملية. ومن جهة أخرى. فإن الفنان أو الأديب الطليعى يسعى لإحداث صدمة لدى المتلقى، بمخالفة وعيه السائد، حيث لا يخلق العمل الطليعى بالنسبة للمتلقى انطباعاً كلياً يمكن أن يسمح بتفسير معناه، وتكمن أهمية الصدمة هنا فى خرق حصار الوعى الجمالى السائد، ومحاولة إدخال تغيير فى تطبيقات الحياة العملية للمتلقى.

"وتتصدر أهمية التجريب من خصوصية طرحه خلال زمنه الخاص وفى مفردات مكانه، مثلما تنبع من نضال أشكاله الجمالية المفارقة ومن اكتساب شرعيته وحقه فى الاحتجاج على الوعى الجمالى السائد، وما يتضمنه ذلك من ضرورة استيعاب مجمل الوعى الاجتماعى القائم فى مكان وزمان محددين على مستوياته المتشابهة: سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية وثقافية".

من هنا تجد مقولة "الانقطاع" السائدة شرعيتها الجمالية التى تشي بالاتصال القوي.. ولا كيف تتم القطيعة من فاقدى القدرة على التواصل، وما لم يتم الاتصال به أصلاً؟ "لذا يكمن تأثير التجريب الفنى فى لحظته الآنية بالذات... هكذا تعرف الحركات الفنية الحديثة من أين تبدأ - غالباً - لكنها ينفذ لا تدرى إلى أين تنتهى، وما قد يتول إليه سياقها الكلى. وهكذا يعين التجريب - بوصفه حركة - فى كسر قيد القانون الجمالى لصالح جماليات ثانوية تدريجية - فى حال نجاحها - ليتم ترسيخها من جديد".

وما إن تتروخ حركة التجريب حتى تقوم الثورة عليها من طليعة جديدة تبحث عن ممكنها النقدي الخاص... وهكذا دواليك..

ويرى "ياوس" أن: "دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجى للحقائق أو الشواهد التى تقرب كل جيل من الأجيال المتعاقبة من معرفة حقيقة الأدب، أو من الفهم السليم للأعمال الأدبية المفردة. ولكن التطور تشخصه قفزات نوعية، ومراحل من القطيعة، ومنطلقات جديدة. إن النموذج الذى وجه البحث الأدبى ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة. مع استقلاله عن النموذج الأقدم، محل أسلوب تناول العتيق، إلى أن يثبت، مرة أخرى، أنه قادر على الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن".

والتجريب فى ارتباطه بالثورة على الوعى الجمالى السائد لا يقدم إجابات بقدر ما يطرح التساؤلات التى تظل ممكنة لتلمس خطو جديد، ووعى جمالى مفارق، يتأسس على وهى الجماعات القليلة التى تنبع فى إطار استيعابها أو ما استتارته هذه التساؤلات فى وعيها، ومن هنا يعتبر التجريب - كما يعبر علاء عبد الهادى -: "رؤية وتغييراً فى العمق وليس تزييناً أو محض حيل يمكن استعارتها". وقد مرت قصيدة النثر - فى نشأتها فى مصر - بهذا التجريب الطليعى، الذى تمثل فى محاولة كسر قيود الوعى الجمالى السائد لمفهوم الشعر، والنزق الجماعى الراسخ له. ويمكن فى هذا الإطار رصد أهم الاتجاهات العامة للتجريب الطليعى فى قصيدة النثر المصرية، والتى تمثلت فى:

#### • التجريب على مستوى الأسلوب (الشكل):

١- اتجاه يتبنى مبدأ نفى الحدود الفاصلة بين الأنواع (نقاء النوع)، ورفض قوانين النقاء والوحدة، والتجريب الدائم.

٢- اتجاه يتبنى مبدأ اللعب باللغة، والتركيز على الدلالات اللغوية، وتماثلها كتجريب.

٣- اتجاه يتبنى مبدأ التجريب على مستوى التشكيل البصرى للقصيدة.

٤- اتجاه يتبنى مبدأ التجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقاً متحداً وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، وهو ما يمكن تسميته (ديوان الحالة).

٥- اتجاه يتبنى مبدأ التجريب على مستوى شعرية الأثر المقنوع.

٦- اتجاه يتبنى مبدأ تشظية النص، بعمل تقسيمات فرعية له، وإن اتحد الموضوع.

٧- اتجاه يتبنى مبدأ التموض الكلى، أو عدم تبليغ رسالة، بالاعتماد على غياب أو تغييب المعنى.

#### • التجريب على مستوى الموضوع:

١- اتجاه يتبنى مبدأ استلهام التراثى وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه من جديد فى إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، وشكل فنى جديد.

٢- اتجاه يتبنى مبدأ الخبرة الجسدية، أو مفهوم الجسد منطلقاً منه وإليه، معتمداً على اللغة المباشرة للجسد بوصفه شكلاً للتجريب.

٣- اتجاه يتبنى مبدأ خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية)، حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدقيقة، وتحويلها إلى موضوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدنا التي يمارسها البشر كافة.

٤- اتجاه يتبنى الاعتماد على تبعية السحر، وإعادة خلقها في تشكل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة الشعرية المهيمنة، والمركبات التي يرى أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها.

ويأتي في النهاية اتجاه يتمثل التجريب، وإن كانت نصوصه لا تنتمي إلى التجريب على الرغم من وجود نزعة تجريبية بها، وذلك لأنها لم تتعامل مع التجريب بوصفه آلية تفكير، وإنما تعاملت معه على أنه محض تزيين.

إن رصد هذه الاتجاهات التجريبية للشعر في مصر خلال المرحلة الزمنية التي تتراوح من بداية السبعينيات، حتى نهاية التسعينيات من القرن العشرين، لا يعني أن شاعراً ما ينتمي إلى اتجاه ما واحد من هذه الاتجاهات، وتقتصر أعماله وكتابات عليه، ولكنه يعني أن هذه الاتجاهات تمثل أهم الاتجاهات التجريبية التي كتب في إطارها هؤلاء الشعراء، حيث كانت هذه الاتجاهات بالنسبة لكل منهم آلية تفكير تعمل من أجل إحداث تجريب طليعي، وتعني أيضاً إمكانية تكرار شاعر ما في أكثر من اتجاه، وهو ما يتضح من خلال الجدول التالي، الذي يكشف المشهد الشعري المصري في هذه الفترات، وتكرارات الشعراء ربما على مستوى الديوان الواحد في أكثر من اتجاه.

### الاتجاهات التجريبية في الشعر المصري من السبعينيات حتى نهاية التسعينيات (٩)

الشعراء أبجدياً	الاتجاهات التجريبية									
	على مستوى الأسلوب					على مستوى الموضوع				
	نفي الجدول	تشكيل مصري	العمل الواحد	الأثر للمفتوح	لعب اللغة	تفكيك النص	تخييل العلمي	توبة السحر	استلهام التراثي	خبرة الجسد
أحمد زكي	*					*			*	*
أحمد ريان	*		*			*			*	*
جمال القصاص	*					*			*	*
حلمي سالم	*	*			*	*			*	*
حسن طلب	*	*	*		*	*			*	*
ولفت سالم	*	*	*		*	*			*	*
عبد المقيم رمضان	*	*	*		*	*			*	*
علاء عبد الهادي	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
فريد أبو سعدة	*	*	*		*	*			*	*
محمد سلويان	*	*	*		*	*	*	*	*	*
محمد عبد	*	*	*		*	*	*	*	*	*
محمود كسب	*	*	*		*	*	*	*	*	*
مفرح كريم	*	*	*		*	*	*	*	*	*
وليد ملير	*	*	*		*	*	*	*	*	*
علاء خالد	*	*	*		*	*	*	*	*	*
فلاح عبد الله	*	*	*		*	*	*	*	*	*
كريم عبد السلام	*	*	*		*	*	*	*	*	*
مؤمن أحمد	*	*	*		*	*	*	*	*	*
محمود قرني	*	*	*		*	*	*	*	*	*
جرجس شكري	*	*	*		*	*	*	*	*	*
عماد أبو صالح	*	*	*		*	*	*	*	*	*
منى عبد العظيم	*	*	*		*	*	*	*	*	*

## ١- الاتجاهات التجريبية على مستوى الأسلوب:

١ - ١- مبدأ نفى الحدود الفاصلة بين الأنواع، والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، وهو اتجاه يؤمن بأن النص هو كتلة أدبية واحدة، تتجاوز فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعري، وما هو نثري، ويلعب السرد بألياته في هذا الاتجاه دورا كبيرا، إذ يعتمد النص تقنيات تعدد الخطاب، وتعدد الضمائر وتحولها، والاتكاء على تحديد عناصر المكان والزمان والحدث. كذلك يتدخل المنولوج والحوار بمستوياته الداخلية والخارجية، والبناء الدرامي القصصي، وتعريف الشخصيات بصفات وأفعالها وربما بأسماؤها. والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدثه هذه الأشياء في النفس من استجابة.

ويتمثل هذا الاتجاه في قصيدة النثر، في قصائد مفردة، ودواوين كاملة اتخذت هذه التقنيات معيارا وأسلوبا يتم من خلاله بناء النصوص. يقول جمال القصاص في ديوان "السحابة التي في المرأة":  
على الذهاب إلى المرأة.  
سوف لا أنتظر  
بحذر.

سوف تلتقيين أسلحتك

ليس للعطش رصيف

لحضورك الليلة طعم الغرابة، أختار شوكة الصبار،

الورم الخفيف في إصبعك يمدحني انطبعا سيئا عن

الصحراء، سأكتفي بالعصير، ليكن، أحب عبد

الناصر، الأسطورة لا تورث، يوما ما سأبتكر معطفا

للتمر، لن يزعجك أن أجعل الحزام على شكل حدوة

الحصان، أو خطي العنكبوت، ... إلخ النص ص ١٠٦ - ١٠٧<sup>(١)</sup>.

والنص على مستواه الشكلي يمزج بين شكل الكتابة الشعرية التي أقرتها جماليات الذائقة العربية مع قصيدة التفعيلة، من حيث طول السطر الشعري وقصره تبعاً للدقة الشعرية، والدلالة المطلوبة، وبين الكتابة النثرية والقصصية من حيث امتلاء السطر الطباعي للصفحة. أما على المستوى المضموني، فإن النص يعتمد البنى القصصية، وآليات السرد بدءاً بالضمير السارد "أنا" الذي يمتزج أحيانا مع حركة الفعل، فيصير هو الفعل ذاته، ويتحول أحيانا أخرى إلى ضمائر تكشف عن الذات الساردة.

ويقول حلمي سالم في سراب التريكو:

يروقني أن ألمح بعض علائم الشر

تحت حاجبيك الفليظين

ليست الملائكة من ضيوفي

ولكنني حين طلبتك في هاتف المالية

لم أكن أريد سوى أن أسمع:

آلو

- أيوه

مين ص ١٤

ويتدخل البناء السردى القصصي والمسرحي في البناء الشعري، وبخاصة في الحوار التليفوني، ولكن يظل صوت الشاعر/ السارد هو المهيمن في إحداث التشاكل بين ما هو شعري، وما هو غير شعري.

إن هذه النصوص - وقد حافظنا على شكلها الطباعي كما هو - تنحو إلى هدم الحدود الفاصلة بين الأنواع، إذ يتشكل النص في إطار المزج بين السردية التي قد تبدو أحيانا خالصة،

<sup>(١)</sup> أرقام الصفحات تحيل إلى الدواوين المذكورة في قائمة الباحث الموجودة في مرجع الدراسة.

ولكنها سرعان ما تتواشج مع الشعرية في بناء ينذر بهدم الموروث اللغوى، وخلق دلالات لغوية جديدة، وبناء شعرية أو شعريات معاصرة.

١-٢. مبدأ التشكيل البصرى، وهو اتجاه يعتمد التجريب على مستوى التشكيل البصرى للقصيدة، وهنا يلعب الشكل الطباعى، والفضاء النصى دورا فاعلا فى تبليغ الدلالات النصية. ويمكن ملاحظة التشكيل البصرى من خلال: علامات الترقيم - الأبيض والأسود - صياغة السطور الشعرية على هيئة أشكال هندسية، أو مجسمات ليهيكل ما - استخدام الرموز والأسم - الانحناءات - رسم القصيدة فى كلماتها على هيئة شكل، وما إلى ذلك من أشكال التعبير. أو رسم الكلمات، التى لا يمكن حصرها، وهو ما يعود - من وجهة نظرنا - إلى عاملين:

أولهما: تمثل تجربة الخط العربى فى تشكيلات وأشكاله العديدة.

وثانيهما: العودة إلى الموروث الشعبى من تمثل الرموز التى لا يخلو منها أى موروث، وبخاصة فى الأدب المصرى الذى يذخر موروثه برصيد لا حصر له من الرموز والأشكال الفرعونية، التى تضاف إلى تشكيلات الفنون التى عاشتها مصر عبر تاريخها العريق.

ومن شعراء الطليعة المصريين الذين اعتمدوا هذه التقنية فى كثير من أعمالهم، علاه عبد الهادى، يقول فى "سوسو" من "حليب الرماد":

بلا جدوى كان الموت شعيرة

الموت واحدهم	[	موت (+) موت
		موت (-) موت
		موت (e) موت
		موت (١) موت
		للموت ... الموت

والموت ... م ... للموتى !!!

أ

أ ت أ

وأنا ... وهم .. وهما .. وهم ص ٨٠ - ٨١

فالنص بهذا التشكيل البصرى، ينشئ نصوصا (خطابات) أخرى تتجاور مع النص (الخطاب) الأساسى، وهو ما يخلق أيضا إيقاعيته البصرية، التى تتضافر مع الإيقاع الداخلى. والمثال الأخير من قصيدة سوسو، يمثل على المستوى التشكيلى البصرى بنية دائرية مغلقة تدخلها ولا تخرج منها، وهو ما يمثل على المستوى الموضوعى هم الحياة المستمر، ويمثل كذلك أسطورة سينيف الذى كان يحمل الصخرة إلى أعلى الجبل، وعندما ينتهى تعود الصخرة إلى أسفل فيعود هو ليحملها... وهكذا لا ينتهى. والشاعر هنا اعتمد على التشكيل البصرى فى تبليغ الدلالات النصية، التى لا يمكن التعبير عنها بأشكال أخرى يمثل هذه الجمالية.

١-٣. مبدأ العمل الواحد، أو ديوان الحالة، وهو اتجاه يعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقاً متحداً وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، حيث تهيمن الحالة الواحدة على هذه التقسيمات الموضوعية للديوان، بما يشى بسرد سيرة ذاتية عبر الديوان، وهو ما يمثل خير تمثيل رفعت سلام فى أكثر من ديوان (إنها تومى لى، وهكذا قلت للهاوية، وإلى النهار الماضى)، ويمثله كذلك سمير درويش فى ديوان "الزجاج".

يقول رفعت سلام فى "عطشى مطلق وأنا نسبى" من ديوان "هكذا قلت للهاوية":  
واليثر رصاصة فى حلم أطلققتها يد الجغرافيا أنا التاريخ بلا تاريخ لايلحقتنى الزمن الثرثار  
ولا عريات الموتى الخيرية مطلق نسبى وظلى أبى مستوفز وأعضائى الفصول الفاصلة.  
ولى وردة قاتلة.

تنصب لى - فى كل صبح - شركا أو مقصلة.

وتتركنى - على برج الغواية - صخرة ذاهلة.

وتمضى فى الطرقات المختلة.

لا أقنتنيها قاتلتى توزع دمي بين القبائل المتناحرة على خرقة بالية أو جملة آسنة  
فيفضي بي إلى ساحة مباحة للوساوس والظنون المهذرة يحيطون بي ولا أحيط يدقون طبولا  
نافرة..... ص ٤٩.

وهكذا يمضي الشاعر في قصائد الديوان التي تبدو وكأنها سرد قصصى أو نص روائى  
يتحدث عن الذات، ويروى الأحداث. إلا أن النص على مستوى النوع النوى هو شعر. والديوان  
فى مجمله يتكون من سبع عشرة قصيدة. عند النظر إليها فى جملتها، تبدو وكأنها سلسلة لسرد  
أحداث ذاتية، مترابطة فيما بينها على المستوى الشكلى، وإن تعددت تقسيماتها الموضوعية.  
فعنوان القصيدة الأولى: منيا القمح ١٩٥١، والثانية: فاطمة، والثالثة: منية شيبين، والرابعة:  
شفيقة، والخامسة: ١٩٦٧. والسادسة: الضوء، والسابعة: ١٩٧٢، والثامنة: زنزانة ٦،  
والثاسعة: متلا، والعاشر: بولاقية، والحادية عشر: ١٩٧٧، والثانية عشرة: غريبة... وهكذا،  
ألا يبدو هذا من وجهة نظر عتبات النص، وكأنه مشهد سينمائى واحد، يقدمه الشاعر من خلال  
لقطات، تترايب دلاليا وزمنيا؟ فالفترة بين ٥١، ٦٧ وأطول من الفترة بين ٦٧، ٧٢، لذا يقل  
عدد القصائد ويكثر بين هذه التواريخ التى لها دلالة حربية ونفسية عند المصريين، تبعاً لدلالاتها.

يقول أمجد ريان فى "أيها الطفل الجميل اضرب":

البومة ترقد بين الشظايا

والمدى أعلام من الخرق

كانوا يصفقون بالأحذية

وكنت أسأل:

هل للأفق باب آخر؟ ص ٣٩.

والديوان يتكون من قصيدة واحدة - وإن تعددت مظاهر تقسيماتها ومقاطعها - تدور حول  
حركة الانتفاضة الفلسطينية، ومن ثم ترصد فى مشاهد تميل فى شعريتها إلى السرد، ترصد مشاهد  
حياة أطفال الانتفاضة، ومشاهد العنف والقهر وسخرية الحياة فى ظل الاحتلال.

يقول سمير درويش فى "الزجاج"، وهو ديوان من قصيدة واحدة:

عندما تختلط الدهشة

بموجات السحب

الحلم بموجات أسطورية للجغرافيا

الصخور بالغابات

شلالات السيول بأجساد صغيرة

تعزى فصول التاريخ

والأبيض الطينى بالأسود القطنى

أكون قد دخلت إحدى ممالك "رع"

متوجاً

أسكن الحكايات

وتسكننى قطيفة الأجساد

وريش النعام ص ٢٦.

والشاعر يؤكد على هذه الحالة الواحدة، باستخدامه لضمير الأنأ فى تحولاته عبر  
التقسيمات الموضوعية التى يفضل بينها فقط الفراغ الطباعى أعلى الصفحة قليل كل مقطع، ما يكاد  
يكون سيرة ذاتية للشاعر، هذه السيرة التى يبدؤاها الشاعر فى بداية الديوان بمقطع من رواية فؤاد  
مرسى "شارع فؤاد الأول"، ومنها يدخل إلى سرد سيرته الذاتية عبر مشاهد سردية غالباً ما تبدأ  
بحديث عن الآخر. ثم تتحول إلى ضمير المتكلم حوالى منتصف المقطع، وذلك عبر ٩٤ مقطعاً هى  
مساحة الديوان الذى كتب عبر أربع سنوات، وعلى الرغم من ذلك فهو حالة واحدة.

١-٤ - مبدأ تشظية النص، وهو اتجاه يعتمد على اختزال القصيدة من جهة الكم، ثم  
تقسيمها إلى مقاطع: إما بترقيمها، وإما بوضع مجموعة عناوين فرعية تتفجر مضامينها حول دلالة  
العنوان الأصلي. وهو اتجاه يذكرنا بقصيدة النثر الغربية ومفهومها البرنارى الذى بلورته "سوزان  
برنار"، والذى تبنته بعض الاتجاهات العربية، وبخاصة أنونيس وأنسى الحاج، والتى أكدت

على الاختزال والوحدة، إلا أن احتمالية تسرب هذا الوعي من الفكر الغربى إلى العربى لا يقلل بحال من شأن هذا الاتجاه فى قصيدة النثر المصرية. لأن ذلك الاتجاه نتج فى مصر عن وعى وآليات تفكير استحضرت فى مخيلتها ماهو تراثى، وتساءلت عن دلائل التقسيم فى القصيدة العربية التراثية. من كامل ومجزؤ ومشطور ومنهوك، ثم عن دلائله فى الموشحات والشعر المرسل، ثم بحثت عن تشكل له فى قصيدة النثر. وهنا تبدأ المشكلة؛ فما هو شعرى قبل قصيدة النثر كان يعتمد على تنويع أوزانه كدلالة تقسيم، وقصيدة النثر طرحت الأوزان كليا، فكيف يكون هذا التقسيم شكليا وموضوعيا فى قصيدة النثر؟ هنا بدأت آلية التفكير تبحث عما يمكن تقسيمه، وعن تقنياته، فكان ذلك التقسيم الذى يعتمد الترقيم أو العناوين الجانبية. أما الاختزال، فهو مبدأ تابع للتقسيم، إذ النص نص شعري، لا هو قصة، ولا هو رواية، كما أن المشهد فيه لا يمكن له أن يطول، لئلا يتداخل مع نوع آخر، فالليل إلى الطول يستدعى حتما الإغراق فى السردية، والحال هكذا قبل تعرف مكونات النوع النوى الشعري. ويتمثل هذا الاتجاه فى كتابات العديد من شعراء الطليعة. يقول أحمد زرزور فى "ماذا يحدث فى النصف الآخر من لهات الروح" من ديوان "حرير الوحشة":

هـ إن نطقت:

اجلس الآن،  
بارح صنفافة صممتك  
إن نطقت لا تلومن إلا سلطة سريك؛  
الفراشة الكاذبة اغتصبت أحراش ذكورتك  
على مرأى من صراصير عمياء  
عبثت فى رحيق سراويلك  
وتولت عندما قذفت موسيقاك فى عيون  
بيضاء

والنص يتكون من خمسة عناوين جانبية بخلاف العنوان الأصلي للقصيدة، وهى عناوين قد توهم بتعدد قصائد، إلا أنها فى حقيقتها عناوين ترتبط بالعنوان الأول الرئيسى، ولكنها تخلق حالات شعرية لا تقل كفاءة عن المعنى الكلى للنص.

وفى ديوانية "مرآة الآه"، و "أوقع فى الزغب الأبيض" يعتمد أمجد ريان تقنية التقسيم عن طريق الأرقام المقطعية. ففي الزغب الأبيض تكثر المقاطع التى لا يزيد عدد أسطرها الشعرية عن اثنين فقط، وكان الشاعر يسجل توقيعات لشهادته فى الحياة، تجسد لخبرته الحميمة مع النص، وفى قصيدة "ترمى الغواية لك" من مرآة الآه، يأتى النص مقطعا على النحو التالى:

(١)

هو ميعاد البنن  
ليعطيك فرعونيته  
وفضاءه اللين  
وخرائطه المفتوحة  
فتزرع زرع العاشقين

(٢)

كنتما تشتريان الورد  
وكنت تخذعها  
لأنك لا تريد أن تشتري الورد  
أنت تريد فقط

أن تمسح همسة الأنوثة للوجود ص ٩٢

والقصيدة فى مجملها تتكون من تسعة عشر مقطعا، تضم سبعة وسبعين سطرا، موزعة على المقاطع، ويضم أكثر مقطع فيها وهو المقطع الرابع عشر، عشرة أسطر، أما بقية المقاطع فتتراوح ما بين خمسة إلى سطر واحد، والقصيدة فى مجملها تستخدم ضمير الغائب كتقنية سردية، يختفى وراءها الشاعر لتسجيل آرائه فى الحب، والحياة، والجنس، والآخرين، ومن ثم

تصبح القصيدة عالما حكاثيا يستعرض مشاهد الحياة المتنوعة، ودقائقها التي تضيع في زحام الأشياء والأحداث الضخمة، فالقصيدة - وكذلك قصائد الديوان - تربط جميعها في أن اللقطات التي تلتقطها من الحياة - إن جاز لنا التعبير - جميعا لقطات عابرة، قد لا يلتفت إليها المارة، وقد لا تنتبه إليها في حياتنا اليومية، ولكننا، وهو مايفاجئنا به الشاعر، نكتشف فجأة أننا نفعلها، ونمارسها، وربما نحسب لها حسابا، ولكن دون أن ندري.

والسؤال الذي تطرحه هذه السمة في أعمال أمجد ريان - وغيره من الأعمال - التي نهجت هذا النهج، هو: ما دلالة التقسيم والاختزال في قصيدة النثر؟ أمو تأثر بما شاع عن مدلولها في الأدب الغربي، وما ساعد على تأسيسه أدونيس وأنسى الحاج، سواء بأعمالهم الإبداعية أو النقدية، أم أن قصيدة النثر تقتضى بالفعل ميلا نحو الاختزال والتقسيم؟

في تصوري أن قصيدة النثر تحمل في ذاتها ميلا نحو الاختزال، ومن ثم يأتي التقسيم تقنية من تقنيات هذا الاختزال، ليس كفضية واجبة، ولكنه مخرج من مخارج البعد عن السردية المطلقة والنثرية الفجة التي يمكن أن تلحق بقصيدة النثر، إذا أطالت من سرد أحداث عابرة، لموضوعه ليست مألوفة بالنسبة للذوق العربي الشعري، وهو ما يعني أن طرائق اختزال النص وتكثيفه تعددت في قصيدة النثر، سواء بالعناوين الجانبية، أو الترقيم، أو التقسيم عن طريق الفضاء الطباعي، أو الإشارات العلامية... إلخ.

١-٥ - مبدأ شعرية الأثر المفتوح، وهو اتجاه أدبي يعني تجربة حرية النص، وحرية المتلقي في أن يتدخل في بنية أو بنيات العمل، وأن يعيد بناء مقاطع النص، أو يعيد ترتيبها، أو قراءتها باستراتيجيات متنوعة، قد يقبل بعضها البدء من النهاية.

ولتوضيح ذلك فإننا يمكن أن نستدعي مثال الموشحات في الشعر العربي، ونعيد النظر في بنيتها الشكلية، ونعيد قراءته بطرائق متنوعة... فالموشحات - كما هو معروف - تتكون من عدة أدوار، وكل دور يتكون من مطلع، وأغصان، وقفل، فلو جاز لنا أن نقرأها - إضافة إلى قراءتها المعروفة - على الأنحاء التالية:

- ١- قراءة المطلع والأقفال مجتمعة ثم قراءة الأغصان.
- ٢- قراءة الأغصان مجتمعة، ثم قراءة المطلع والأقفال.
- ٣- قراءة المطلع ثم الأغصان مجتمعة، ثم قراءة الأقفال.
- ٤- قراءتها من النهاية إلى البداية... وهكذا.

فلو تضمنت الموشحات دلائل لهذه القراءات، ولو جازت لنا هذه القراءات، فإنه - حينئذ - يمكننا أن نصف الموشحات بأنها شعرية مفتوحة.

مثال آخر يقرب لنا ذلك، وهو الشعر الجاهلي، وما شاع عنه من تفكك أبيات القصيدة، وما عده العرب عيبا من أن أبياتها يمكن إعادة ترتيبها، وهو ما يمكن إعادة النظر فيه، في ضوء إعادة ترتيب أبياتها لمرات ومرات، مما يعطي النص قراءات تكون جميعها ممكنة في إطار الأثر المفتوح. وإن كان هذا يتعارض - فقط - مع النتيجة المقترحة التي طرحناها من قبل في البناء الزمني للشعر الجاهلي، والتي اقترحت قصيدة الشاعر الجاهلي في تفتيت الزمن في قصيدته، إلا أن تعدد قراءة النص إمكانية، لا يمكن معها فرض نتيجة أحادية على الوعي النقدي، ذلك أن العمل الفني، كما يقول إيكو: "لم يعد موضوعا تنمتع بجماليته، بل صار سرا يجب أن نقوم باكتشافه، وصار واجبا يجب أن نقوم به، وصار منبها للمخيلة"<sup>(١)</sup>.

وشعرية الأثر الأدبي، اتجاه أدبي ظهر متأثرا بعلوم الموسيقى، والتي ظهر فيها نوع من التأليفات الموسيقية تعطي الحرية للشخص الذي يؤديها لأن يتدخل في بنية العمل ويحدد مدة النوات وتتابع الأصوات.

وتعتمد شعرية الأثر المفتوح - في الأساس - انفتاح النص وتعدد تأويلاته. ذلك التعدد الذي كان يأتي قديما من الاعتماد على بنية المجاز، وما تمتلكه من تعدد في التأويلات. ومن هنا فيمكن القول: إن شعرية الأثر المفتوح ربما تتحقق في كل عمل أدبي يعتمد بنية المجاز والاستعارة لقبولها تعدد التأويل، إلا أن الأمر في حقيقته يتعدى مجرد إمكانية تعدد التأويل، ذلك أن هذا النوع من

الكتابة في الأدب والشعر. إنما هو آلية مقصودة قبلا من المؤلف (فاعل النص) الذي يمارس آلية تفكير متتابعة في بنائه للنص، بحيث يجعله حقلا من الإمكانيات، تلك الإمكانيات التي تتيح للمتلقى أن يشارك في بناء النص. وكما يقول إيكو، وبوسور: "إنها شعرية تحاول أن تعطي الأهمية "لأفعال الحرية الواعية" عند المؤلف، وأن تجعل منه المركز الفعال لشبكة لا تنتهي من العلاقات، وهو يقوم من بينها بإنجاز شكله الخاص، دون أن تؤثر فيه أي ضرورة يفرضها التنظيم نفسه للعمل"<sup>(١)</sup>.

ويأتي هذا التجريب الطليعي استجابة للخلافة التي صارت عليها مفاهيم المعنى، ومعنى النص على وجه الخصوص؛ إذ لم يعد هناك معنى ما للنص يجب أن يقوله، ويجب على المتلقى أن يصل إليه، أو يرصده، وإنما صارت هناك معان متعددة تختلف تبعاً لاختلاف تعدد المتلقين وتعدد تأويلاتهم. وكما يقول آيسر: "غير النقد الجديد اتجاه الإدراك الأدبي بتحويله عن المعاني التجسدية، وتوجهه إلى الوظائف التي تعمل داخل العمل الأدبي"<sup>(٢)</sup>.

فلم يعد على النص أن يقول شيئا، وإنما أصبح عليه أن يبني علاقاته لصالح معنى كلي للنص، قد يكون هو النص ذاته، وهنا قد تحولت الشعرية من تأكيدها على الكلمة وشحناتها العاطفية، إلى التركيب الشعري في تركيزه على المعنى المتعدد، أو غير المحدد، والدلالة الغامضة - القابلة لإمكانيات تعدد تأويلها على الأقل - ولم يعد العمل الشعري يقتضى بالضرورة أن تكون له نهاية مغلقة، أو نهاية متوقعة، أو نهاية ضرورية، وإنما يمتلك كل عمل حرية، وحرية مؤوله في أن يعيد تنظيمه... إن ذلك يعني أن العمل يتطور ولا يستنفد.

إن العمل المفتوح لا يعني مجرد انفلاته من القواعد أو الأسس أو التنظيمات الجمالية المتعارف عليها، فهو في الأساس ينطلق من هذه القواعد والتنظيمات، ولكنه يعيد ترتيب عناصرها، ويعيد بناءها في شكل قد يجمع التناقضات جنبا إلى جنب، وينشئ معها علاقات ما. فالعمل هو نص مفتوح ولكن في إطار حقل من العلاقات، فهو لا يتضمن الفوضى في العلاقات، ولكنه قاعدة تتبع تنظيمها. "إن العمل المفتوح يجعل التعددية في التدخلات الفردية ممكنة، ولكن ليس بشكل عديم الشكل، وليس في اتجاه أي تدخل. إنه دعوة لضرورة ولا ذات بعد واحد، بل موجهة إلى الانخراط الحر نسبيا في عالم يظل هو العالم الذي يريده المؤلف"<sup>(٣)</sup>.

وهو ما يعني أن المؤلف يبني عمله بشكل ما يحتاج من المتلقى إلى أن يتدخل فيه ليكملة، بطريقة ما ربما يجهلها المتلقى، ذلك لأنها ليست طريقة مفروضة عليها، ولكنه يجد نفسه أمام حقل من الإمكانيات تكون له الحرية في أن يتبعها جميعا، أو يتبع إحداها فقط.

ويأتي ديوان علاء عبد الهادي "سيرة الماء" ممثلا لهذا الاتجاه، إذ يكشف منذ عتباته الأولى عن الانفتاح، حيث يحمل الديوان عنوانا على غلافه الأمامي هو: سيرة الماء، وعنوان على الغلاف الخلفي، هو: وقائع نبوءة الموت، ويأتي البناء الداخلي للنصوص، مؤكدا لذلك، فكل حدث، وكل كلمة يمكن أن توضع في علاقة مع كل الأحداث والكلمات والتأويل الدلالي لأي كلمة، ينعكس على المجموع، حيث يتصف الديوان بما يمكن تسميته سيولة نصية ما. ويرتبط العنوان الأول (سيرة الماء) بذلك، حيث يحدد الحجم شكل الماء الداخلي، فهناك أكثر من رافد يتحدث في الوقت نفسه، وأكثر من سياق، فعلى الأقل تتحدد في الديوان ست قراءات/روافد، وستة أصوات، لكل منها خريزه الخاص في الخطاب الأم، وبدلالات مختلفة. فهناك:

١ - قراءة نصوص الديوان كما هي على حالتها، وبتراتب صفحاتها (الخطاب الأم) - كما اعتدنا القراءة. — (دلالة ١).

٢ - قراءة للمتن ثم الهامش، حيث قسم الشاعر نصه في كل صفحة إلى متن وهامش، وضع للمتن عنوانا طويلا (اعترافات) وللهامش (الهوية) في نصوص سفر الهوية، والتي تبدأ بهيمنة المتن على الهامش من حيث البنى والمساحة، ثم يبدأ المتن في التضاؤل، والهامش في التنامي، حتى يتحول المتن إلى هامش، والهامش إلى متن في نهاية السفر. وذلك على المستوى البصري، دون النظر إلى النص عند كلمتين: الأولى (الوطن)، والثانية (الفعل)، مما يفرض تساؤلا: هل الفعل في اتجاه الوطن هو السبيل الأوحى الذي يتحول عنده الهامش إلى متن؟ — (دلالة ٢).



٣- قراءة المتون (المتن مع المتن). ثم الهوامش (الهامش مع الهامش). أى قراءة الاعترافات مجتمعة، ثم قراءة الهوية مجتمعة، فى: سفر الهوية، وممارسة ذلك فى: البدايات، أما: سفر البعث، فيختفى منه الهامش، إلا فى بدايات كل صفحة منه ليعود للظهور مرة أخرى فى نهاية صفحة الفهرس، ثم فى نهاية صفحة التعريف بالشاعر. — (دلالة ٣)

٤ - فى سفر (البدايات وقائع سفر النبوة)، يحوى الديوان صفحات مطوية إلى الداخل، مرقمة بترقيم إضافي يحمل دلالات تشفيرية لقراءة رابعة، حيث يمكن قراءة النصوص اعتياديا مع تجاوز الصفحات المطوية وإغفالها، أو تشفيريا بدلالة الأرقام "وكانه مونتاج متوازى التبادل بالمصطلح السينمائي": (الناس - الطوفان - أنت)، وكأنه سيناريو يمارس فيه الفنان تقطيع منظره ليسرد ثلاث حكايات بالتبادل، هذا من جهة، أو ليسرد كل حكاية حتى يكملها ثم يبتدئ بأخرى، وهكذا، أى (الناس ١ مع الناس ٢ مع الناس ٣ مع الناس ٤، حتى الناس ١٠) و (الطوفان ١ مع الطوفان ٢ مع الطوفان ٣، حتى الطوفان ١٠) و (أنت ١ مع أنت ٢، حتى أنت ١٠). — (دلالة ٤)

٥ - ثم يأتي سفر البعث ليسمح بقراءة خامسة، حيث لا متن ولا هامش، وإنما اعتمد التشكيل الطباعي بين كل صفحتين متقابلتين، مما يسمح بقراءته بشكل اعتيادى، أو بشكل تبادل (زجراجي) مقطعا من الصفحة اليمنى، ومقطعا من اليسرى. — (دلالة ٥)

٦ - ثم يأتي سفر البعث - أيضا بقراءة سادسة، حيث أعلى كل صفحة يعنى عنوان "القيامة"، وأعلى كل صفحة يسرى عنوان (ليوم من أيام الأسبوع) تبدأ بالجمعة، وتنتهى بالخميس، الذى ينتظر جفئته.. ينتظر صلاته الخاصة، وجمعه الذى يعد به (الخميس) لذا جاءت صفحة بيضاء فارغة فى النهاية.. إنها نهاية (ما) مفتوحة لم يرد الشاعر ابتسارها، مما يسمح بقراءته بشكل اعتيادى (الصفحة اليمنى القيامة مع ما يقابلها من أيام الأسبوع فى اليسرى)، أو بشكل تبادل (القيامة مع القيامة مع القيامة، وهكذا، والجمعة مع السبت مع الأحد.. وهكذا). — (دلالة ٦)

٦١- مبدأ لعب اللغة، وهو اتجاه يهتم بالتركيز على الدلالات اللغوية وتعالقها كتجريب، ذلك أن اللغة بالنسبة لهذا الاتجاه لا تقتصر وظيفتها على مجرد الإبلاغ، وإنما تتخطى ذلك لتصبح هى غاية فى ذاتها، حيث لا يمكن للنص أن يقول شيئا على المستوى الإفرادى للكلمة، ولا على المستوى التركيبى لسياق الجملة، وإنما تظل دلالة النص متعلقة حتى نهاية العمل، وربما - وهذا فى الغالب الأعم - لا يسمى النص لأن يقول شيئا بالمعنى الكلاسيكى الذى يبحث عن معنى فى النص، وهو ما يمثله شعراء مثل: حسناء طلب وبخاصة فى ديوان "آية جيم"، وإن كان هذا الديوان ينتمى إلى الشعر التفعيلى. وعلاء عبد الهادى، وشريف رزق، وغيرهم ممن نحا هذا النحو. والاهتمام باللغة يصل بالقصيدة دائما إلى مستوى عال من التركيز، والإيجاز، وتكثيف الدلالة إلى الدرجة التى قد تصبح معها القصيدة سطورا واحدا. يقول حسن طلب فى "الجيم توتج" من ديوان "آية جيم":

الجيم عسجد  
والجيم جاهزة لتسجد  
فالجيم من جدة وموجدة  
وجالسة كساجدة  
وعاجلة كآجلة ص ١٣

حيث يلعب الشاعر على تشكيلات حرف الجيم فى اللغة، ويكون منها نسقا شعريا تكاد دواله تخرج عن سياق المألوف اللغوى المعاصر، ولكنها لا تخرج عن العرف اللغوى القديم.

ونظرا لاستخدام المفردات التراثية، وغير المألوفة، ودخولها فى تعالق لغوى يميل بها إلى الغريب، فإن الدلالة تظل مؤجلة حتى نهاية النص/ النصوص، وغالبا ما تتطلب إعادة القراءة مرات ومرات، ولكنها من المؤكد أنها تتطلب العودة إلى المعجم للكشف عن معناها قبل دخولها فى سياق النص.

٧١- مبدأ تغيب المعنى (الغموض الكلى)، أو عدم تبليغ رسالة، حيث يعتمد الشاعر على تغيب المعنى، كلية عن النص، ولصالح النص وغالبا ما يأتى النص-مختزلا فى أقصى حالات اختزاله، يقول شريف رزق فى "أدحرج الخراب، أكنس العتمة من ديوان "عزلة الأنقاض":

النجومُ لو تشهدين موائدِ فِضةً (٩٣/٦/٢٥)

صرخةُ البرق ألقنتني في الرُفأ (٩٣/٦/٢٥)

أشهد السقوطَ  
وأفتح للزواجعِ صدرى وللشظايا  
مرحى... ملائكتي السماء (٩٣/٦/٢٥)

تصرخ الذبيحة  
في حرحى (٩٣/٦/٢٥)

عتمة وغبارُ يرشحُ بالفضة في قبرٍ يتقيأ المارقة... (٩٣/٦/٢٥) ص ٧، ٨

وهكذا تمضي القصيدة كلها على هذا النوال، مقاطع صغيرة، تعتمد على تعقيب المعنى، وتكثيف الدلالة، يضاف إليها تاريخ (٦/٢٥) الذي يتكرر مع المقاطع كافة، مما يكشف عن رغبة الشاعر في توقيف (تثبيت) الزمن عند هذا التاريخ ليرصد له من جهات عدة، تجسد رؤيته للخراب والعتمة اللذين يراهما في الأشياء من حوله، فالنجوم موائد فضة يغيب عنها ما يشكل مائدة، والكون برق يصرخ، وزواجع تتري، وسقوط يهيمن. والحياة تارة جرح، والإنسان فيها مذبوح، وتارة مشهد عتمة وغبار، مشهد لقبر كبير والناس مارة يلجئون إليه.  
يقول محمد عويد إبراهيم في قصيدة "نمط" من ديوان "تراب المحنة":

تجدد بي  
هذه الحياة التي قبلتني، لكن  
بعضي ببعض الهزيمة ص ٥٠

فالنص ينحو إلى الاختزال الذي يعتمد تعقيب المعنى، ذلك المعنى الذي يرتبط بالتأويل، ويقبل تعدد التأويلات، إلا أن هذه التأويلات، إنما هي تأويل محض، قد لا يصدق على النصوص كلية، ذلك أن المعنى مؤجل بتعبير الفينومينولوجيا، ومغيب بتعبيرنا.

## ٢- الاتجاهات التجريبية على مستوى الموضوع:

٢-١- مبدأ استلهام التراثي وبعثه، وهو اتجاه يعيد تأويل واكتشاف ذلك التراثي ثم يعمل على بعثه من جديد. في إيقاع جديد ولغة تواصل جديدة. وأحياناً شكل فني جديد، وهنا يلعب التناص دوره على مستويات ثلاثة:

«تناص مع الديني..

«تناص مع مثل شعبي سائر.

وفي كل المستويات الثلاثة، فإن التناص هنا ليس مجرد استحضار لأصوات، ومواقف، وأحداث تراثية، ولكنه يكون في إطار منحها دلالات وإسقاطات معاصرة تعبر عن رؤية مؤلفيها، مثل استحضار الموقف الصوفي العرفاني، كما تمثلته الشعرية المعاصرة في بحث عن روحانية لا تنتمي إلى الموقف الديني إنتماء خاص بقدر ما تنتمي إلى ما وراء الموقف الديني، أي الروحانية، تلك الروحانية التي غدت تمثل مازقا للحدثة المعاصرة. ويتمثل التناص مع الديني في كتابات مثل: محمود نسيم، وأحمد الشهاوى، وجرجس شكرى، وعبد الناصر هلال.  
يقول محمود نسيم في "تداخل" من ديوان "كتابة الظل":

مطوفاً -

رفعت قائماً من البيت لكى أشم ماء هاجر وحجر إسماعيل  
أنتست ابتعاد النار في مقام إبراهيم.

واقتربت من دار أبى سفيان - أمناً قيامة العبيد.

فتنة الدين الجديد

وانتهيت للجبال والجبال

فهل سوى البترول والظل ما استكن في الصحراء  
واستوى على محامل الجمال  
وهل سوى سقاية الحبيج والحذاء ما استخلفت  
تلك نجمة القطب وأول المحاق ص ٤٢

فالشاعر يستعيد عبر قصيدته تاريخاً كاملاً من التراث العربي الديني، تاريخ هاجر، ونشأة البيت الحرام، وحجر إسماعيل، ونار سيدنا إبراهيم، وفتح مكة "من دخل دار أبي سفيان فهو آمن". وفي حركة خاطفة، يمتزج فيها التراثي بالآني ((البترول))، ثم يمتزج الآني بالتراثي مرة أخرى "سقاية الحبيج"، ويتقنن البناء الزمني، لينقل النص من إطار السردية إلى مجال الشعرية، ليجسد لحالة العربي المعاصر صاحب هذا التراث العريق الذي يجوسه تاريخه، وي طرح السؤال، سؤال المحاق، والزوال التدريجي الذي تتمحى فيه مرتكزات الروح أمام التحول الآني للحياة/ ٤٣ :

فلفتني سحابة  
ولفتني ولف صحراء الجزيرة الزوال.  
ويقول أحمد الشهاوى فى "حاء ميم" من ديوان " قل هي "  
أردت موتى  
وأنا الذى تجلت لغاتى فى هتك سر بواطنك.  
نزعت هيكل هدهك  
وطلبتني أن أستعير سفينة مثقوبة عافها بحر فى الرمال.  
أنا لست نوحا  
كى أسمى البحر عمرا ضائعا  
ولدى وقت  
أقصر قامة من قبلة ص ١٣٤.

فالبناء النصي لا يعتمد على تقديم أسطورة أو رمز تراثي سابق، يستلهمه الشاعر ويضع حالة موازنة له، ولكن النص يعتمد بناء قصة تتمحور حول إعادة بناء التراثي "سفينة نوح"، لرصد مشاهد الحيرة والقلق وطلب المستحيل، وهي السمات التي يتميز بها الإنسان المعاصر.  
ويقول عبد الناصر هلال فى " تدخل البحر امرأة":

أنت اختبرت خصوصيتي  
فهل صار بوسع الأنوثة أن ترتقى ظمأ الامتزاج؟  
ناصبتني العدا  
"أنت فاتنة وأنا هرم"  
سخونة رغوتي دليل وحيد على انتماء الماء للنار  
أنا النار  
وخيول جسدى - عند تخوم كفيك - جائعة للخراب  
أنا الخراب الـ..

سأفتح شرفة على الأسفلت  
وأنادي الحضارة من خلف باب زجاجي  
وربما أسهر ليلة بكاملها معه (أبى حيان التوحيدي)  
لأعرف رأيه بوضوح فى الوطنية  
وأستدرج العاهرات بعد انتصاف الليل.

والنص على الرغم من تضمنه رموزاً تراثية، هي رجل الصحراء، وأبى حيان التوحيدي، وإحياءات الجسد التراثية من اختبار الخصوصية والفحولة، وسخونة الرغبة، إلا أن هذه الرموز جميعها تتضافر فى خلق جو روحاني، ليس بين رجل وامرأة، ولكنه بين رجل معاصر، ومرتكزات يسعى لتجميع متناقضاتها فى سلك نظم موحد. وبما أن الشاعر يعرف مسبقاً أن هذا الكون لم يعد يجمعه نسق متحد، فقد أشر أن يدخل هو لعبة المتناقضات، ليفتح شرفة على الأسفلت، وينادى الحضارة، وأن يمارس المتناقضات مع أبى حيان التوحيدي، ثم يدخل اللعبة

بأكملها في استدراج العاهرات... إنه بحث منتظم عن كون لم يعد منتظما، بدءا من مرتكزاته التراثية، وانتهاء بكل ما هو معاصر.

ويقول جرجس شكرى فى "عاليا عند الفرعونة" من ديوان "رجل طيب يكلم نفسه":  
"مرثا" فى ثوب أمى

تمنح كيس تقويها للمدعوين فى حفلى التنكرية

وهى تغسل الأطباق وتعد الشاى

تغمز لى بقبلتين فتطول لحيتى إلى الأرض

"لمازر" الخارج لتوه من القبر بعد أربعة أيام

يدخن بلا أسنان

محفوظا تحت سرواله بعروستى الشمع

... أسرعى يا مرثا

حيروا الطائر

ناقشوه حتى لحمه العارى

فطار عاليا

رأينا ريشه يسقط من الضحك ص ٥٠، ٥١.

وعند جرجس شكرى تعود مرثا ولعازر، ليس فى إطار وظيفتهما القديمة، ولا تراثهما المتعارف عليه، ولكن فى تشكل يرتبط بمظاهر الفقر والحرمان والقهر المعاصر، ويبدو موقف الإنسان الحائر بين إيمان بالسما ومحاولة الفكك التى تنتهى بالقهر أيضا.

ويأتى المستوى الثانى من مستويات التناص، وهو التناص مع عناوين، وهو ما يكثر عند حلمى سالم، وبخاصة فى ديوانه "الواحد الواحدة":

ومرة: الحياة من غيرك حيلى بالمسرات

ومرة: نحن أسطورة الحب فى زمن الكوليرا ٨٧/

ويقول فى "كوكب الصبح" ٩١/:

عندئذ:

أدركت أن صمت الحملان مكنوز بالدانس

وثم ثعلبة

فسألت: هل رعبت كوكب الصبح؟

ويقول فى "ودع" ٧٠/:

ربما صارت مقابض الفضة أشهى من :

"الوتر والعازفون"

فالحب فى زمن الكوليرا، رواية لماركيز، وصمت الحملان فيلم سينمائى، والوتر والعازفون كتاب نقدى فى الشعر للشاعر نفسه.

أما المستوى الثالث من مستويات التناص، فهو التناص مع مثل شعبى سائر، وإن كان بإعادة تشكيل، وهو ما نجده أيضا فى ديوان "الواحد الواحدة":

تلمع فوق المرايا الفتوحات مدهونة بالصحبة

والنفس أماره / ٣٢

ويقول فى "تاجر اللوح" ٩٢/:

عشرون كمنجة فى الجلد وبروحى فى التنفس:

على خده يا ناس مائة وردة

انصرف القائد دون بلادى بلادى ٩٢/

فالنفس أماره، مثل مأخوذ مما يجرى الآن مجرى الحكمة / المثل "النفس أماره بالسوء"، وكذلك على "خده ياناس مائة وردة" أغنية ذاتمة، مع إحداث تحويل لها إلى الفصحى، وهو ما يشي بهيمنة التراث الشعبى، وتداخله مع النص لتجسيد تاريخ طويل من الإنسانية وخبراتها.

٢-٢ - اتجاه الخيرة الجسدية ، وهو اتجاه يعتمد على اللغة المباشرة للجسد بوصفه شكلا للتجريب ، أو ما يمكن تسميته بأدب البورنو الذى يستخدم الجسد وتجلياته الغريزية فى بناء النص ، حيث تعرى فضيحة الجسد معايير البروتوكولات الاجتماعية التى تفرض هيمنتها على واقع يرى فيه الأدب أنه واقع مزيف ، ومن ثم تسعى هذه الكتابة لاستخدام الجسد فى مختلف تجلياته الغريزية بوصفه واقعا حقيقيا فى مقابل ذلك الواقع المزيف ، وإن كان واقعا مرفوضا ، إلا أن قضية الرفض والمبادئ الأخلاقية نفسها ، غدت محل رفض فى أدب الطليعة ، ومع كتابة قصيدة النثر ، وكما يقول علاء عبد الهادى : " يضع هذا الأدب المجتمع فى أشد عاداته خصوصية أمام المرأة . إنه أدب الفضيحة ، الفضيحة التى تستدعى الإدانة لا لن كتبه فقط ، بل لبنية المجتمع بأسره . هكذا يضحى الجسد - فى حساسية هذه الكتابة - مرآة ، ويضحى العالم بوابة مرور له ، يعد أن كان الجسد بوابة مرور للعالم ، وتكمن لذة الاكتشاف الكبرى ، حين ندرك - فى أثناء القراءة - أنه لم يتبق شئ من البصيرة سوى البصر " (١٠) .

ومن هنا تكتسب كتابة الجسد بفلسفتها خصوصية فى منطقة شعرية قصيدة النثر ، بما تحدثه من وعى جمالى مفارق .  
يقول علاء خالد فى قصيدة "العناصر" :

جسد ثان :

أربعة عشر عاما يتوجها حيض وفير ، ومبعثرة فى المنزل ، بين الشباك  
ومرأة النوم ، طوطمها الرجولة فى جسد عمره خمسة عشر عاما مبعثرة  
بين الأصابع وطوطمها الأعضاء الجنسية البسيطة ص ١٤ .

إن الجسد عند علاء تأريخ لتأريخ المرأة - مرآة ما - على الأرض ، من خلاله تتشكل ، ومن خلاله تعى وجودها ، وعن طريق أعضائها تحسب عمرها . إلى أن يصبح الجسد مرآتها للعالم ، ويهيمن على فلسفتها ومفهومها عن الحياة .

يقول عماد أبو صالح فى قصيدة " نيرمين " من ديوان "أمور منتهية أصلا" :

أنظر فقط فى عيني نيرمين

وتشيع بوجهها نيرمين

أقول :

تداهمها الدورة الشهرية

ولها زوج قدر يضاجعها مرتين أسبوعيا

وأبوان قذران لا يزالان يضربان بعضهما

لولا المساحيق لبدت بشعة جدا - نيرمين

ثم إن مطبخها الصغير به بقايا فاصوليا

وأوان كثيرة

وهى - كذلك - شهوانية جدا

يو هو هووه :

فتحت الباب فجأة ووجدتها قريبة جدا من رئيس العمل ص ١١ .

إن مفهوم الجسد هنا يرصد للحظات الجسدية فى حياة نيرمين ، عينيها اللتين تبدوان مؤجلتي الدلالة ، حتى يستكمل النص دلالتها بأنها شهوانية ، ويستكمل الرصد مع وجهها الراض له ، ومع الدورة الشهرية ، ومع اللحظة الجسدية فى حياة الأبوين وهما يضربان أحدهما الآخر ، وما لذلك من دلالة تبريرية لشهوانية نيرمين التى ستأتى ، ثم للمساحيق التى تغطي بها نيرمين جسدها / وجهها ، ثم لمؤثر صوتى يدل على شهوانيتها ، ثم لدلالة أخرى ، وهى قريبها من رئيس العمل ، ذلك القرب الذى يضى يتفاعل الجسدين .

يقول شريف رزق فى قصيدة "لدى يعد من جسد" من ديوان " الجثة الأولى" :

ربما تجددين بين المسجدين

الجتئين ، وربما

تجددين بين الجتئين

الضائعين ، وربما

ترخين في  
عشب البياض. بهاء نهديك  
الندى، على شهيق دمي،  
فأكتب:  
جثة ص ٤٩ - ٥٠

حيث يصبح الجسد معادلا موضوعيا للروحى الملهم، فالناس جثث ضائعة، والمتعة التى  
يمكن أن يحققها ارتخاء نهدين.. جثة، والدم يشهق فيصير جثة، والحياة تغدو جسدا هامدا/  
جثة.

ويقول فى قصيدة "وأشهد خلق أشكالى العديدة" / ٢٩:  
أو كلما سورت مملكتى بأعضائى، وضمخت الهواء بشهوتى،  
ورقصت فى شبق وحيدا، حومت حولى غزالات السماوات  
الشريدة؟

ويصير العالم الخيالى الذى يبينه كل منا فى خياله مسورا بأعضاء جسده، ويصير الهواء  
معطرا بشهوة جسدية، ويهيمن الجسد بتجلياته على مظاهر الحياة، فيختلط ماهو روحى بما هو  
جسدى، وتذوب الروح، وتتجسد الأشياء.

والديوان فى مجمله يتكون من خمس عشرة قصيدة، تدور حول الجسد وتشكلاته  
جميعها، بدءا بعبئة العنوان، وانتهاء بتكونها النص، وهو ما يشير إلى أن مفهوم الجسد، بالنسبة  
لقصيدة النثر يمثل بوابة للتعبير الشعرى، ونقل الشعرية إلى عالم بلا زخارف، ترى فى القبيح أو  
المبتذل - من وجهة نظر الذائقة الجماعية (التلقى) - عالما من عوالم الشعرية، ومن ثم تنقلها إلى  
عالم الجمالى - من وجهة النظر الأدبية.

إلا أن هذا النوع من الكتابة الأدبية فى قصيدة النثر، قد لايعبر كله عن مستوى تجريبي  
بما يسمح أن يكون اتجاها، ذلك أنه كثيرا ما يكون محض تزيين شكلى، لتضمين مفردات  
جنسية، قد لاتعبر عن وعى طليعى يمكن تصنيفه فى اتجاه، وهو ما يحتاج إلى دراسة منفصلة لا  
يتسع لها المجال هنا.

٣-٢- خبرات الحياة الشخصية (تفاصيل الحياة اليومية)، وهو اتجاه يهتم بتفاصيل  
الحياة اليومية الدقيقة، ويحولها إلى موضوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدتها التى  
يمارسها البشر كافة. مما يسمح بتعدد الرؤى التى ترصد لهذه المواقف التى كثيرا ما يستوى  
لديها رصد القبيح والاقتراب به إلى منطقة الجمالى، وهو ما ساد عند شعراء الجيل التسعينى بشكل  
لم يسبق له مثيل، وإن كانت بدايات الاتجاه تعود إلى منطقة الشعر السبعينى والثمانينى، وإن لم  
يكن بمثل قوة التسعينى. يقول جرجس شكرى فى قصيدة "سترة" من ديوان "ضرورة الكامب فى  
المسرحية":

أنا وسترتى نخرج فى نزاهات شتائية  
أعهد إليها بحفظ سجاثرى  
ولا نسأل أحدا عن الطريق  
أحملها فى يدي حين يختنق العالم  
وأحيانا تقفز إلى كتفى  
قطعة ص ١٣

إن السترة وهى مفردة ضائعة من مفردات الحياة اليومية، يتخذها جرجس شكرى ذريعة  
لاختراق هذا العالم، ويتحول الشاعر إلى موضوعه. والموضوع يصبح هو الشاعر/ السترة الباهتة،  
التي ترافق دون أن تتحدث بمهارات يرى فيها الشاعر ضجيجا أصبح يميز الحياة المعاصرة، تلك  
السترة التى أصبحت فى لحظة كل ما تبقى للشاعر من تراث لا يعلم من أين جاء، ولكنه يؤدى  
دوره بفاعلية فى معترك الحياة.

لقد استطاع الشاعر أن يصنع من السترة معادلا موضوعيا للتعبير عن الوحدة والألم، وتعبير  
عن رأيه فى الحياة والعالم، فهي تحب الشارع، وتمنحه حق التدلل، وتحمل صمته المستمر،  
وتناقضاته بين حب الحياة وكرهها.

إلا أن الشعر التسعيني وسع من دائرة التفاصيل اليومية، إلى الدرجة التي غدت معها هي الموضوع الأكبر، الذى يتم من خلاله بناء القصيدة، مما تصل معه أحيانا إلى درجة من الإسفاف والابتذال والتكرار مع فرشاة الحلاقة، ومعجون الأسنان الرئى، والقوطة المهترئة، وهو ما ينذر بإحداث أزمة فى حالة الإبداع الشعرى إن تقافم الأمر أكثر من ذلك.

٢ - ٤ - اتجاء يتبنى الإعتماد على تيمة السحر، التى تعطى إحياء بالسحرى أو المجائى، وإعادة خلقها فى تشكل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة المهيمنة والمركزات التى يرى الشاعر أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها.

يقول فريد أبو سعدة فى "أهوج" من ديوان "ذاكرة الوعل":  
هش لها رقيائيل وأجلسها معه على الكرسي: مرينى تجدينى من القادرين  
قالت: جمعت أشلاءه من الجهات وروحه فى  
بماذا أبدأ

قال: عناصره يصهرها الماء الحار، دموعك  
سنة أيام ص٧.

ويستدعى هذا المقطع أسطورة إيزيس وتجميعها لجسد أزوريس من ولايات مصر الاثنتى عشرة بأن وزعها عليها ست إله الشر، إلا أن الشاعر يبنى حول الأسطورة طقساً من السحر الشعبى، وكأنه يكتب رقية أو تعويذة، وينقلنا إلى جو من السحرى المجائى. والديوان كله تهيئة عليه هذه البنية. بنية الأسطورى فى جو السحرى الطقوسى، وكأنه فى معبد فرعونى قديم تغلفه طقوسية السحر.

يقول فى "أواه" / ص ٩٤:  
للليل يوم فى السنة ينأى فيه، والسعيد السعيد  
من يحظى منه برشفة وهو نائم. لأنه سيملكه  
أن يثنى العملة المند بين إصبعيه أو يفركها  
فيمسح صورة الملك.

والنص برمته إعادة صياغة لغوية للسحر الشعبى، الذى يروى هذه الحكاية، ولكنه يعاد بناؤه فى نسج مع الملائكة مهاييل، وسيطرتها على النيل. والديوان فى نصوصه كافة يعتمد بنية السحرى، ويستخدم أسماء الملائكة التى ارتبطت به، مثل (رقيائيل/ جبرائيل/ سمسائيل/ ميكائيل/ شهدائيل/ مهاييل/ كسفيائيل). وقد رصد الشاعر أسماء الله فى اللغة السورانية، وجعلها أسماء لقصائد الديوان (أهوج/ يوه/ هلهلت/ دوسم/ حوسم/ أواه/ أيزام). ويستمر توظيف السحرى والمجائى، وإعادة تشكيكه.

#### هوامش:

- ١- إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية - دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة - ط١ - ٢٠٠٠م - ص ١٥٩.
- ٢- علاء عبد الهادى: حصاد التجريبى وسؤاله - مجلة السرح - القاهرة - عدد ١٤٣ - أكتوبر ٢٠٠٠م - ص ٥٠.
- ٣- بيتر برجر: نظرية السرح الطليعى - نقله عن الألمانية: مايكل شو - ترجمة: د. سحر فراج - مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون - وزارة الثقافة - مصر - ط١ - ٢٠٠٠م - ص ١٠٨.
- ٤- السابق - ص ١٤٨.
- ٥- علاء عبد الهادى: تجريب ماذا وطلعة من - جريدة أخبار الأدب - القاهرة - عدد ٣٢٤ - سبتمبر ١٩٩٩م.
- ٦- السابق نفسه.
- ٧- روبرت هولب: نظرية التلقى - ترجمة د. عز الدين إسماعيل - النادى الثقافى الأدبى بجدة - ط١ - ١٩٩٤م - ص ٣٩ ، ٤٠.
- ٨- علاء عبد الهادى: حصاد التجريبى وسؤاله - مرجع سابق - ص ٥١.
- ٩- اعتمد هذا الجدول على قراءة مسحية لأعمال الشعراء فى الفترة من بداية السبعينيات، حتى نهاية التسعينيات، ومن ثم رصد الاتجاهات من الأعمال ذاتها. ولا يعد الجدول مسحا لأعمال الشعراء أو تصنيفهم فى المرحلة المعنية، ولكنه بمثابة رصد للاتجاهات التى مارسها الشعر فى هذه الفترة، ومن ثم تسكين من كتب فى هذه الاتجاهات فى مكانه منها سواء فى اتجاه واحد، أو أكثر من اتجاه. وقد جاءت النماذج المختارة من النصوص الشعرية، مدلة فقط على الاتجاه، وليست دراسة تحليلية عامة

لشعر هؤلاء الشعراء. أما من لم يضمهم الجدول من شعراء المرحلة المعنية، فذلك فقط، لأن أعمالهم من جهة لا تستجيب لهذا التقسيم الذي تراه، ومن جهة ثانية لأنه لم يوجد فيها ما يمثل من وجهة نظرنا تجريباً طليعياً بالمفهوم الذي حددناه. وربما يكون لهم تسكينهم النوعي في اتجاهات أخرى لم نتعرض لها في هذه الدراسة. وكانت الدواوين التي تمت دراستها لتحديد هذه الاتجاهات، هي:

- (١) إبراهيم داود: الشتاء القادم - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٦م.
- (٢) - تفاصيل وتفاصيل أخرى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧م.
- (٣) أحمد زوزور: الدخول في مدائن النعاس - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٦م.
- (٤) - حويز الوحشة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٤م.
- (٥) أحمد الشهاوى: الأحاديث - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٦م.
- (٦) - كتاب الموت - الدار المصرية اللبنانية - ١٩٩٧م.
- (٧) - قل هي - الدار المصرية اللبنانية - ١٩٩٠م.
- (٨) أمجد ريان: الخضراء - دار آتون - القاهرة - ١٩٧٣م.
- (٩) - أبها الطفل الجميل اضرب - دار الغد للنشر والدعاية والإعلان - القاهرة - ١٩٩٠م.
- (١٠) - أوقع في الزغب الأبيض - دار شعر - القاهرة - ١٩٩١م.
- (١١) - أمين كائنا - دار شعر - القاهرة - ١٩٩١م.
- (١٢) - مرة للأمة - دار شعر - القاهرة - ١٩٩١م.
- (١٣) إيمان رسال: معر معتم يصلح لتعلم الرقص - دار شرقيات - ١٩٩٥م.
- (١٤) جرجس شكرى: بلا مقابل أسقط تحت حدائى - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٦م.
- (١٥) - رجل طيب يكلم نفسه - دار شرقيات - القاهرة - ١٩٩٨م.
- (١٦) - ضرورة الكلب في المسرحية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ٢٠٠٠م.
- (١٧) جمال القصاص: خصام الورد - دار الفصحى - القاهرة - ١٩٨٣م.
- (١٨) - شمس الرخام - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١م.
- (١٩) - ما من غيمة تشغل البئر - دار النهر - القاهرة - ١٩٩٥م.
- (٢٠) - السحابة التي في المرأة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٨م.
- (٢١) حسن طلب: سيرة البنفسج - كاف نون للصحافة والنشر - القاهرة - ١٩٨٨م.
- (٢٢) - زمان الزبرجد - كتاب الغد - القاهرة - ١٩٨٩م.
- (٢٣) - آية جيم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٢م.
- (٢٤) - لا نبيل إلا النيل - شرقيات - القاهرة - ١٩٩٣م.
- (٢٥) حلمى سالم: فقه اللذة - شرقيات - القاهرة - ١٩٩٣م.
- (٢٦) - سراب التريكو - شرقيات - القاهرة - ١٩٩٥م.
- (٢٧) - الواحد الواحدة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧م.
- (٢٨) رفعت سلام: هكذا قُلت للهاوية - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٣م.
- (٢٩) - إلى النهار الماضي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨م.
- (٣٠) رضا العربى: هذيان لأيليق بمجنون - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٦م.
- (٣١) - إنهم ماتوا يا إلهي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٠م.
- (٣٢) سمير درويش: الزجاج - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٩م.
- (٣٣) شريف رزق: عزلة الأتقاص - طبعة خاصة - ١٩٩٤م.
- (٣٤) - لا تطفئ النعمة - طبعة خاصة - ١٩٩٦م.
- (٣٥) - مجرة النهاية - طبعة خاصة - ١٩٩٩م.
- (٣٦) - الجنة الأولى - هيئة قصور الثقافة - المنوفية - ٢٠٠١م.
- (٣٧) عبد الحكيم العلامى: حال من الورد - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٩م.
- (٣٨) - لا وقت يبقى - بدايات القرن - القاهرة - ١٩٩٨م.
- (٣٩) عبد الناصر هلال: الخروج واشتعال السوسنة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٩م.
- (٤٠) - امرأة يروق لها البحر - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ٢٠٠٠م.
- (٤١) - كلما مرت على دمي ارتبكت - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩١م.
- (٤٢) علاء خالد: وتهب طقس الجسد إلى الرمز - كراسات - أنوبيس - القاهرة - ١٩٩١م.
- (٤٣) علاء عبد الهادى: حليب الرماح - مركز إعلام الوطن العربى - القاهرة - ١٩٩٤م.
- (٤٤) - أسفار من نبوءة الموت المخبأ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٦م.
- (٤٥) - سيرة الماء - مركز الحضارة العربية - القاهرة - ١٩٩٨م.
- (٤٦) - الزغام أوراد عاهرة تصطفينى - مركز الحضارة العربية - ٢٠٠٠م.
- (٤٧) عماد أبو سالم: عجوز تؤله الضحكات - دار الفضيلة - القاهرة - ١٩٩٧م.
- (٤٨) - قبور واسعة - دار الفضيلة - القاهرة - ١٩٩٩م.
- (٤٩) - أمور منتهية أصلاً - دار الفضيلة - ١٩٩٥م.
- (٥٠) فتحي عبد الله: سعادة متأخرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٩٨م.
- (٥١) - موسيقيون لأدوار صغيرة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ٢٠٠٠م.
- (٥٢) فريد أبو سعدة: ذاكرة الوعل - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٧م.
- (٥٣) - معلقة بشص - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٨م.
- (٥٤) - طائر الكحول - دار قباء - القاهرة - ١٩٩٨م.
- (٥٥) كريم عبد السلام: بين رجفة وأخرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٦م.



- (٥٦) —: فتاة وصبي في المدافن - دار الجديد - بيروت - ١٩٩٩م.
- (٥٧) مؤمن أحمد: مسافة الحلم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩١م.
- (٥٨) —: ملكوت الماء - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧م.
- (٥٩) محمد سليمان: سليمان الملك - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٠م.
- (٦٠) —: بالأصابع التي كالمشط - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٧م.
- (٦١) محمد عيد إبراهيم: على تراب المحنة - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٥م.
- (٦٢) محمود قرني: حمامات الإنشاد - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٦م.
- (٦٣) —: هواء الشجر العام - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨م.
- (٦٤) محمود نسيم: كتابة الظل - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩٤م.
- (٦٥) مفرح كريم: تنويمات على تاء التأنيث - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٠م.
- (٦٦) منى عبد العظيم: على بعد حافة من جسد - سشات - ط١ - ١٩٩٦م.
- (٦٧) وليد منير: والنيل أخضر في العيون - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٥م.
- (١٠) انظر: د. محمد نجيب التلاوي - القصيدة التشكيلية في الشعر العربي - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١ - ١٩٩٨م - ص ٢٧٧ - ٣٦٥.
- (١١) أمبرتو إيكو: شمرة الأثر المفتوح - ترجمة: عبد الرحمن بوعلى - مجلة نوافذ - النادي الأدبي الثقافي - جدة - عدد ٦ - ١٤١٩هـ - ص ٩٠.
- (١٢) السابق - ص ٨٥.
- (١٣) فولفانج إيزر: فعل القراءة - مرجع سابق - ص ٢٠.
- (١٤) أمبرتو إيكو: شمرة الأثر المفتوح - مرجع سابق - ص ١١٣.
- (١٥) علاء عبد الهادي: خبرات الجسد الحميمة في الكتابة الأدبية - مجلة أبواب - دار الساقي - بيروت - عدد ٢٦ - ٢٠٠٠م - ص ١٩٠.

## المسرح الأمريكي عن حرب فيتنام بين التجاهل والتهميش

شعبان مكاوي

قد تتعرض أعمال فنية وأدبية للإهمال أو التهميش المُتعمد لما تتناوله من موضوعات تثير الإشكاليات السياسية والثقافية، كما حدث مع أعمال بريخت. وقد تتعرض أعمال أخرى لنفس المصير نفسه بسبب اقتحام كتابها مناطق التابوهات الثقافية، اجتماعية كانت أو دينية. وقد يصل الأمر إلى مصادرتها، كما حدث مع نصوص أدبية مثل عشيق الليدي تشاترلي للروائي الإنجليزي لورانس في بدايات القرن العشرين وأولاد حارتنا للروائي المصري نجيب محفوظ في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن نفسه.

وقد تتعرض المسرح الأمريكي الذي يتناول حرب فيتنام (١٩٦٣-١٩٧٥)، سواء المسرحيات التي كتبت وعرضت في أثناء الحرب، أو تلك التي ظهرت بعد انتهائها، لشيء من هذا القبيل؛ إذ لم تحتف الثقافة الأمريكية، على مستوى المؤسسات أو الجماهير، بهذا المسرح بل إنه حتى على مستوى الدراسة الأكاديمية الجادة، لم يبدأ الدارسون والباحثون في الاهتمام به سوى في السنوات الأخيرة. بيد أن هذا التهميش والإهمال المتعمدين لم يأتيا لتدن في المستوى الأدبي والفني لهذه المسرحيات، وإنما أتيا لأن هذا المسرح، بصفة عامة وبدرجات متفاوتة، يقوم بتعرية الجوانب القبيحة في الثقافة الأمريكية، كما أنه يفضح الأساطير المؤسسة لهذه الثقافة، ويكشف كيف تتكئ، في توسعاتها وفرض نفسها على الآخر، على هذه الأساطير. ومن هنا كان ازوار الثقافة الأمريكية ومؤسساتها المختلفة عن هذا المسرح الذي يعرض بها - من خلال الفن - بوصفها ثقافة للعنف والحرب وفرض الذات على الآخرين.

### الأساطير المؤسسة:

من بين أهم الأساطير التي تتأسس عليها الثقافة الأمريكية، ولاسيما في تدخلاتها ومغامراتها الإمبريالية، أسطورتان مهمتان هما "المصير الواضح" Manifest Destiny و"مدينة فوق التل" City Upon the Hill، وتكمل كل منهما الأخرى، حتى إذا ما توافرت القوة، تجلت الأسطورتان في تقديبة الأفكار ومن ثم الأفعال. ومن هنا تعتبر حرب فيتنام إحدى تجليات هاتين الأسطورتين. بيد أن القوة المتمثلة في التكنولوجيا العسكرية المتقدمة قد وفرت للأسطورتين مناخا مواتيا لذلك التجلي.

أما الأسطورة الأولى، فقد كان جون ل. أوسوليفان O'Sullivan أول من صك عبارة "المصير الواضح" Manifest Destiny في عام ١٨٤٥. وهي، كما يشي اسمها، توحى بأن الولايات المتحدة (أو العالم الجديد) لم يكن لديها اختيار، أي أن قيادة العالم نحو المدنية والفضيلة هو قدرها الذي ليس بمقدورها أن تفر منه. ويرى تشارلز ل. سانفورد أن مقدمات هذه الأسطورة كانت فاعلة حتى من قبل صك الاسم، وذلك في أثناء الحقبة الكولونيالية المبكرة، ومرورا بفترة التوسعات باتجاه الغرب على حساب أراضي الهنود الحمر وثقافتهم. إن هذه الأسطورة تكاد تشكل طبيعة ثانية للولايات المتحدة، وتتمثل في أن تقوم الولايات المتحدة بدور المسيح السياسي الذي جاء لإنقاذ العالم. يقول سانفورد: إن هذه المقدمات تشكلت من اقتناع عميق بأن المستعمرين البيض هم أناس اختارتهم السماء كي يحتلوا العالم الجديد ويقوموا بمهمة خاصة، هي نشر "النور الجديد" للإنجيل في أرجاء العالم كافة، وإن "البرابرة" أو "الأعداء" الذين يقاومون تلك المهمة يتوجب قتلهم لأنهم مخلوقات إبليسية. ويقول سانفورد إن هذه الأسطورة قد حددت باختصار إرادة الله ومجرى التاريخ ومصير شعب مختار يملك أفراده بشرة بيضاء وعيونا زرقاء<sup>(١)</sup>. وفي أدبيات أسطورة "المصير الواضح"، ينظر إلى الهنود الحمر، الضحايا الأوائل، بوصفهم مخلوقات أدنى وبرابرة يتوجب عليهم أن يخلوا الطريق أمام الجنس الأسمى كي يقودهم نحو

طريق "النور الجديد". ومن هنا، حيث العنصرية الواضحة في ثنايا تلك الأسطورة، تكونت الأرضية الخصبة لأيديولوجيا الإمبريالية الأمريكية.

لكي نفهم الحرب الفيتنامية، يتوجب علينا توضيح المزاعم التي نزعناها عن بلادنا، تلك المزاعم التي شكلتها القيم والتصورات الذاتية المترسخة فينا، ونأخذها مأخذ الهمميات التي لا تكاد تحتاج إلى مناقشة. إن هذه المزاعم تسكن تحت جلودنا وليس في عقولنا، كما أنها تقوى استكبارنا بوطننا وبوطنيتنا. إنها مزاعم تنتفسها في شياطينا، وتعززها المدارس والثقافة الشعبية وذلك الإحساس بالرضا الذي تمنحنا إياه على مدار حياتنا. إن الأفكار والسلوكيات والمواقف التي تأتي من هذه المزاعم تساهم في تكوين الطريقة التي نرى بها أنفسنا والعالم من حولنا. إنها - هذه المزاعم - الأساطير الأمريكية القديمة التي تشكل أساس القومية الأمريكية<sup>(٧)</sup>.

أما الأسطورة الثانية، والتي ساهمت بدرجة ملحوظة في تشكيل الأسطورة التي تعرضنا لها منذ قليل، فهي أسطورة "مدينة فوق التل" التي يعود أصلها إلى منتصف القرن السابع عشر، عندما أخبر جون ونثروب Winthrop مجموعة المتطهرين الذين كان يقودهم إلى العالم الجديد بأنهم في رحلة لم يباركها الرب فحسب، بل إنه أيضا يشارك فيها. قال ونثروب: "سوف نجد أن رب إسرائيل بيننا، عندما يصير بمقدور عشرة منا أن يقاموا ألفا من أعدائنا... لا بد أن نضع في اعتبارنا أننا سنكون كمدينة فوق تل، نتطلع إليها عيون الناس جميعا."<sup>(٨)</sup> ونمرور السنوات، ووفقا لهذه الأسطورة، فإن أمريكا مثال أخلاقي لبقية العالم. ولأن هذه مشيئة الرب، وفق كلام ونثروب، فإن الولايات المتحدة مخلوقة - من ثم، في قيادة العالم أخلاقيا، وفي أن تلعب دور "الناصح" و"المعلم" فيما يخص شئون العالم. ووفقا للأسطورة وظلالها، فإن المعارضين والمعادين للإدارة الأمريكية، لا يصيرون أعداء للحرية والفضيلة فحسب وإنما يصيرون كذلك أعداء للرب.

وليس من قبيل المبالغة القول بأن هاتين الأسطورتين، ونتيجة لظلالهما العنصرية ودوافعهما الإمبريالية، قد ساهمتا بدرجة كبيرة في تكوين الصورة النمطية المزيطة التي تقسم العالم إلى طيبين Good Guys وأشرار Bad Guys. بل إن هذه الصورة كانت "عاملا أساسيا في الحرب الباردة بصفة عامة وحرب فيتنام بصفة خاصة"<sup>(٩)</sup>. وربما يكون مدهشا بالنسبة للكثيرين أن كاتبها عظيما بحجم هيرمان ميلفل كتب يوما:

نحن الأمريكيين متفردون وشعب مختار. إننا إسرائيل زماننا؛ نحمل سفينة حريات العالم... لكم تشككتنا في نظرتنا إلى أنفسنا! ويا لطول ما ساورنا سؤال عما إذا كان المسيح السياسي قد جاء! ولكني الآن أقول إنه قد جاء ممثلا فينا ولا يبقى سوى أن نعلن خبر مجيئه<sup>(١٠)</sup>.

## الجنود يكتبون الحرب:

ومثلما كانت حرب فيتنام هي الحرب التي خاضها الشباب الأمريكي الذي لم يكن على دراية بالأساطير التي تتأسس عليها سياسة بلاده الخارجية، كانت أيضا "مسرحا" للجيل نفسه، خاصة بعد العودة من فيتنام، لكشف وتعرية الأوهام التي تقوم عليها الثقافة الأمريكية. نعم، كان على هذه التجربة أن تنتظر كتابها المسرحيين والروائيين والشعراء حتي يعودوا من الحرب كي يكتبوها بعد أن التزم المسرح التقليدي ومؤسساته وأسماءه الكبيرة (آرثر ميلر، تينيسي وليامز وإدوارد ألبي) الصمت تجاه التجربة. لقد كان واضحا أن حرب فيتنام لم تكن حرب الأجيال القديمة، بل كانت حرب جيل الستينيات والسبعينيات الذين جندوا فيها. في عام ١٩٦٨، عرضت مسرحية آرثر ميلر الثمن، فعلق عليها الناقد المسرحي المخضرم روبرت بروسطين قائلا إن ميلر يبدو في هذه المسرحية قديما غير مجدد وليس مرد هذا إلى عدم مواكبته لتكتيكات الكتابة المسرحية، ولكن لأن "همومه منعزلة انمزالا يبعث على الفضول عن العالم الذي نعيش فيه. فالأمة تعمرها فوضى عارمة، وتخوض في مستنقع كبير، تمرقها المظاهرات وتغلي من العنف. إن تورطنا المشين في فيتنام يندى جبين أعداد كبيرة منا لكوننا أمريكيين... في الوقت الذي لا يزال فيه آرثر ميلر، أكثر كتابنا المسرحيين شهرة وموهبة، يكتب ميلودرامات سوسيو - سيكولوجية عن مسئولية الأسرة."<sup>(١١)</sup> ثم يتهم بروسطين ميلر في المقالة نفسها بأنه يكتب عن أشياء تبدو ذات مغزى بحيث

يجد فيها أيُّ جمهور نفسه، ويعلق قائلا: "إن لهذه اللعبة اسماً وهو الهروبية." <sup>(٧)</sup> كانت تجربة حرب فيتنام في حاجة إلى ذاكرة جديدة مختلفة، فأفرزت التجربة، بل صنعت، كتابها الذين استطاعوا أن يعبروا عنها بطريقة صادقة، وجاءت مسرحياتهم مرآة تعكس الجذور العنصرية والإمبريالية والتسلطية للثقافة الأمريكية. وكانت النتيجة أن الثقافة التي أفرزت تلك الحرب وأفرزت مَنْ حاربوا فيها ثم عادوا ونددوا بها وبالأساطير التي أخرجتها هي نفس الثقافة التي تنكرت لهذا الإنتاج الثقافي المتمرد الصادق. ومن بين أشهر الأصوات المسرحية التي نقلت، أو أعادت تركيب تجربة فيتنام في سياق جديد: ديفيد ريب (١٩٤٠-)، وميجان تيري (١٩٣٢-) وباربرا جارسون (١٩٤٢-) وأرثر كوبيت (١٩٣٧-)، وأملين جراي (١٩٤٦-)، وإميلى مان (١٩٥٢-).

### ديفيد ريب كاتب حرب فيتنام المسرحي:

كتب ديفيد ريب ثلاث مسرحيات، عندها بعض النقاد ثلاثية مسرحية ببرغم أن ما يربط بينها هو موضوع الحرب لا أكثر. وتدور المسرحية الأولى التدريب الأساسي لياقلو هامل (١٩٧٠) داخل عقل الساذج المذهول دائماً باقلو هامل. إنه شاب قوي البنيان، ساذج إلى درجة البراءة، لا يعرف له أباً محدداً، يذهب إلى فيتنام متطوعاً إذ يصدق أي كلام يصل أذنيه. يتيه فرحاً بالزي العسكري، لكنه لا يجيد فهم الأشياء من حوله. إنه - بحسبانه - كرمز للشباب الأمريكي والمجتمع الأمريكي على نحو من الأنحاء - خليط غريب من الخصال التي لا انسجام بينها، إذ تجتمع فيه البراءة والحيرة والصدق واللصومية والعفوية والجبرأة والاختلال العقلي في آن. إن العدو الأساسي بالنسبة لياقلو هامل وأمثاله، على حد تصوير ريب، ليس هو الجندي الفيتنامي ولكنه الثقافة الأمريكية نفسها التي أخرجته إلى الوجود وأرسلته في تلك المهمة في فيتنام. ومن هنا نجد أن هامل في حاجة إلى "تدريب أساسي" من أجل الحياة بصفة عامة وليس من أجل الحرب ومن ثم الانتحار. ومن هنا أيضاً كان هامل مرآة تحمل الخصال نفسها.

وفي مسرحيته الثانية عصي وعظام (١٩٧٢)، وهي أنضج المسرحيات الثلاث فنياً، يصور ريب حياة أسرة أمريكية متوسطة تربت على ما يبثه جهاز التلفزيون. إنها أسرة مستقيمة إلى وضعها ولا تأبه لما يدور حولها. غير أن ريب يقلب حياة هذه الأسرة عندما يعود الابن ديفيد من الحرب وقد فقد بصره. فمنذ اللحظة التي يعود فيها ديفيد إلى البيت، يشعر بأن المكان غريب عليه ويحاول، وسط ارتطامه بالأشياء، أن يغادر البيت. تطمئن الأم إلى أن ابنها سوف يكون على ما يرام بمجرد أن يزورهم القس دونالد صديق العائلة الذي سيضربه ديفيد ضرباً مبرحاً في أثناء لقائه، ويطرده من البيت. يعود ديفيد كالكاينوس الذي لن تعرف الأسرة كيف تستعيد حياتها "التلفزيونية" السعيدة في وجوده الدائم. يحاول ديفيد أن يشرح لأبويه وأخيه الذي يتصف بالأنانية الشديدة كيف كانت الحرب، لكنهم لا يُبدون اهتماماً ويضجرون سريعاً مما يقول.

لقد خرج ديفيد من ثقافته. ومنذ وصوله، تعطل جهاز التلفزيون وكأنهما كليهما لا يجب أن يكونا معاً في مكان واحد. ويشعر ديفيد بالذنب تجاه الفتاة الفيتنامية "زانج" التي أحبها ولكنه لم يصطحبها معه إلى وطنه كما وعدها، ويزوره طيفها كل ليلة، الأمر الذي يوحي بأنه لم يبرأ من أمراض ثقافته، وأن "الأصوات القديمة" - على حد قوله - لا تزال تطن بداخله. يتحدث ديفيد من ناحية وأسرته من ناحية أخرى لغتين مختلفتين، بحيث تحمل كل لغة وعي صاحبتها. ويصل الحوار/الصدام بين الجانبين درجة النهاية، عندما تقرر الأسرة التخلص منه بأن يزنخوا له أن يضع نهاية لحياته النعسة في سبيل أن تعود الأسرة إلى سابق عهدها، ويعاود التلفزيون بثه من جديد! تتلقى الأسرة خبر حبه للفتاة الفيتنامية "زانج" كالصدمة، ويبدون اندهاشهم الشديد من فكرة زواجه منها، وتتجلى عنصرية الثقافة الأمريكية وقيمها في النظرة إلى الآخر في جزء من الحوار الذي يدور بين ديفيد وأبويه، حيث توضح المسرحية كيف تكون الأسرة إحدى المؤسسات المروجة لعنصرية الثقافة الأمريكية، بل ومسئولة عن وجود ابنها في فيتنام. يقول الأب: "عاهرات من الجنس الأصفر ... إنها واحدة من العاهرات الصفراوات كنت تتسلى بها!" فتقول الأم: "هذا صحيح. لقد كنت وحيداً وبعيداً عن الوطن للمرة الأولى في حياتك، ولم يكن هناك فتيات بيضاوات!". فيرد ديفيد في لغة شديدة الاختلاف: "إنها لون الأرض. إن لونهم كلون الأرض! وماذا يعني اللون الأبيض غير الشتاء والموت؟" (المسرحية: ١١٥). غير أن أمه توضح منطقها:

ديفيد! فكر في وجوههم ... إنها تبعث على السخرية.. لم يُقصد بالوجه البشري أن يكون كذلك. تعرف أن الأنف لابد أن يكون صغيراً، والشفاه التي لا تكون صغيرة ليست سوى شيء قبيح... إننا نحن الذين نختفي... إنهم يعودون بنا إلى الوراثة، ويحيطون من شاننا لو صار أطفالنا أطفالاً لهم، وهذا ليس خليطاً من الدماء، إنه السرقة يعينها! (المسرحية: ١٦٤).

إن الحقيقة الجديدة التي تتمثل في قصة الحب بين ديفيد والفتاة الفيتنامية "زانج" تُهزم في نهاية المسرحية بالانتحار العبيث الذي يتخذ شكل الطقس لديفيد وقيام الأب بخنق طيف الفتاة. ثم يدور التلفزيون في بيت الأسرة من جديد. وتعود إليها السعادة التي غابت في حضور العائد "الغريب".

زلة لسان تصنع مسرحية:

أما مسرحية ماكبيرد MacBird (١٩٦٧)، التي كتبها باربرا جارسون ولقيت نجاحاً كبيراً عند عرضها فإنها، من بواكير ردود الفعل المسرحية ضد الحرب في فيتنام، كما أنها تمثل تجربة فريدة في تاريخ المسرح الأمريكي بصفة عامة ومسرح حرب فيتنام بصفة خاصة. كانت جارسون في الخامسة والعشرين من عمرها عندما كتبت هذا النص الذي جاءت فكرته من حكاية طريفة. ففي أثناء إحدى المظاهرات التي كان الطلاب ينظمونها احتجاجاً على الحرب، أشارت جارسون إلى زوجة الرئيس الأمريكي ليدي بيرد جونسون Lady Bird، في زلة لسان، على أنها ليدي ماكبيرد Lady Macbird، الأمر الذي ذكرها بليدي ماكبث Lady Macbeth في النص الشكسبييري الشهير. وبعد أقل من عام، ظهرت جارسون في مظاهرة أخرى وهي تتأبط نصها MacBird الذي يعد محاكاة ساخرة لمسرحية ماكبث، حيث يسخر نصها الجديد من الرئيس جونسون وزوجته بوصفهما ماكبث وزوجته ليدي ماكبث. كما أن النص يشير في وضوح إلى أن الرئيس جونسون، الذي أدى الحظ دوراً في تبوؤه منصب الرئيس، هو المخطط لاغتيال كينيدي. ويوظف النص الساخر جو المؤامرة والخيانة الذي يسود النص الشكسبييري، علاوة على أن جارسون قامت بتطعيم نصها ببعارشات أخرى ساخرة لمقطوعات من مسرحيات شكسبيرية أخرى مثل هاملت و يوليوس قيصر، بحيث يهيمن جو الخيانة الذي يسود نصوص شكسبير الثلاثة النص الساخر. وببرغم أن كلمة فيتنام ترد في ماكبيرد عدة مرات، فإن المسرحية ذاتها ليست معنية بشكل مباشر بالحرب في فيتنام بقدر ما هي مشغولة بفضح الإدارة الأمريكية وطرقها اللثوية والتآمرية في إدارة شؤون البلاد. إن النص الساخر لا يستثنى شخصية سياسية في الإدارة الأمريكية إبان تلك الفترة من السخرية المرة.

يظهر ماكبيرد على خشبة المسرح مرتدياً قبعته التيكاسية الشهيرة، ومشرعاً سيفاً وهماً على شكل لعبة أطفال ويطلب من الجمهور التخلي عن "الافتراضات السخيفة" التي تربط بين شخصيات المسرحية وأية شخصيات في الحياة اليومية. وتظهر النبرة الساخرة للمسرحية في "البرولوج" الذي تحدث فيه ماكبيرد، حيث إن اللغة التي تستخدمها جارسون ليست لغة الشعر الشكسبييرية المشحونة بالصور وظلال المعاني، ولكنها لغة تتطرق بالكلمة الأمريكية الشهيرة ومفرداتها شديدة العمومية. إن الشخصيات في صورتها الجديدة ولغتها التي تطفح بالفجاجة تحض الجمهور على ازدراءها والسخرية منها. والساحرات الثلاث الشهيرات اللأثى يلتقن ماكبث في نص شكسبير، يمثلن ثلاث شخصيات بشرية يمثل كل منها أحد أصوات الغضب على الحكومة الأمريكية. فإحدى الشخصيات عامل يساري عجوز، والثانية مسلم أسود، والثالثة أحد الطلاب المتظاهرين ضد الحرب في فيتنام، ويقوم الثلاثة بلقاء ماكبيرد ويزينون له ارتكاب الحماقات التي تؤدي به في النهاية.

تقول نورا أولتر: في كتابها المهم مسرح فيتنام الاحتجاجي: الحرب التلفزيونية على خشبة المسرح (١٩٩٦) إن شخصية ماكبيرد تبعث على الأسى. إنها نتاج بلا عقل، إذ يظهر ماكبيرد (جونسون) وهو لا يملك سوى لكنته الجنوبية وعقلية رعاة البقر، ويدافع عن أيديولوجيا مؤداها أن القوة هي الحق<sup>(١)</sup>. وتنتهي المسرحية، لا كما ينتهي النص الشكسبييري الذي تعود فيه الأمور إلى وضعها الطبيعي بعد مقتل ماكبث، وإنما عندما يواجه روبرت (المقابل لشخصية ماكدوف) ماكبيرد، يموت الأخير بالسكتة القلبية نتيجة لخوفه الشديد. أما روبرت، المخلص

المنتظر، فإنه يحمل الرأية نفسها التي كان ماكبيرد يحملها ويعلم أنه ماض على نفس طريق سلفه! وبهذا تنتهي المسرحية مؤكدة أن روبرت لا يختلف في شئ عن ماكبيرد وأن الحرب في فيتلاند (فيتنام) مستمرة. ويتأكد عن طريق هذا النص الساخر أن القضية الأساسية ليست في الأفراد الذين يحكمون بقدر ما هي كامنة في روافد الثقافة التي تغذي فيهم أنهم منوط بهم حماية العالم وتمدينه.

وعلى الرغم من أن باربرا جارسون ليست كاتبة مسرح محترفة، فقد أثارَت المسرحية عند عرضها زوابع كبيرة، لكنها للأسف لم تكن لها علاقة بـ "المسرحية" وإنما بما توحى به وتُصرح؛ أي أن معايير السهام التي انطلقت إلى كاتبة النص وإلى العرض لم تكن معنية بمدى "فنية" النص أو العرض، بقدر ما كان يؤرقها أن المسرحية تقول بأن جونسون هو الذي دُبر قتل جون كينيدي، وهذا مما لا يُسكت عليه! تقول باربرا جارسون: "مسرحيتي ماكبيرد هي وسيلتي الشخصية التي أحتج بها على المناخ السياسي غير الأخلاقي الذي أشعل الحرب في فيتنام. إنني لأعرف أن كثيرين في الحكومة الأمريكية يعارضون الحرب في فيتنام لكنهم لا يفكرون في الاستقالة."<sup>(٩)</sup>

انزعجت "النيويورك" المحافظة انزعاجًا شديدًا من العرض ومن تلميحه إلى تورط جونسون في قتل جون كينيدي، وجاء كل ما كتبه المحرر الفني ردًا على هذه النقطة. ولم يدخر المحرر وسعًا في أن يصب غضبه على المسرحية وكاتبتها، ووصم المسرحية بالضعف الشديد وبأنها "ملئية بأكلاشيهات اليسارية التي أصابنا على مدار الخمسة والثلاثين عامًا الماضية تقريبًا... إن المسرحية تحوى قسوة وفجاجة لا توصفان... وليست الفجاجة في السطور الرخيصة التي كتبت، ببرغم كثرتها في المسرحية، ولكنها فجاجة الأفكار التي يحويها النص نفسه"<sup>(١٠)</sup>. "ووصفت مجلة "التايم" العرض بأنه نباح كلب أجرب لا يفضي إلى أي عض، وأنها لا تعدو أن تكون عرضًا ذات صبغة طلابية ساذجة"<sup>(١١)</sup>. وأبدى توم بريدو محرر "لايف" دهشته من وصف "البارتيزان ريفيو" للعرض بأنه "صار قضية ثقافية وسياسية تجذب اهتمام الرأي العام"، وقال: "لو كان الأمر كذلك، فإن هذا يعني أن مثقفي أمريكا قد فقدوا صوابهم."<sup>(١٢)</sup> والغريب في أمر هذا العرض أن جُل الذين تعرضوا له على مستوى النقد لم يذكروا كلمة واحدة عن الحرب في فيتنام، وأصبح العرض، كما وصفه ريتشارد جيلمان محرر "النيويورك تايمز"، كالغيل في الأمثلة الشبيهة الذي لمسه جماعة من المعين وراح كل منهم يصف ما لمسه، فجاءت الأوصاف شديدة الاختلاف وتفتقر إلى الدقة"<sup>(١٣)</sup>.

أما روبرت بروسطين، أحد القلائل الذين أنصفوا هذه المسرحية، فإنه يرى أن أصحاب الأفق الضيق فقط هم الذين يرون في المسرحية مجرد اتهام جونسون بقتل جون كينيدي لأن هدف الكاتبة ليس كذلك بقدر ما هو رغبة في فضح شهوة القوة والسلطة لدى أفراد الحكومة الأمريكية."<sup>(١٤)</sup> وقال ستانلي كوفمان: "إن أهمية المسرحية تقع خارج المسرح والأدب، إذ إنها تمثل ظاهرة اجتماعية شديدة الدلالة... إنها صرخة تمثل عدم الثقة في حكومتنا الحالية."<sup>(١٥)</sup> ولا تزال المسرحية، برغم ارتباطها بزمان ما، تمثل إحدى أيقونات الثقافة المضادة التي عصفت بالمجتمع الأمريكي في الستينيات ولعبت دورًا كبيرًا في إعادة تشكيله أو خلخلته على أقل التقديرات.

## إبادة الهنود الحمر ظاهرة تتكرر:

هناك أيضًا مسرحية الهنود الحمر (١٩٦٨) ذات المستوى الفني المركب، والتي اكتسبت قيمة درامية عالية ودائمة لحرص كاتبتها آرثر كوبيت على البعد عن المباشرة والتحريض الزاقع. تحكي المسرحية، دون أي ذكر لكلمة فيتنام، جانبًا مما فعله الرجل الأبيض بالهنود الحمر، في إشارة دالة وواضحة على ما فعلته الحكومة الأمريكية في حربها في فيتنام، وعلى أن الفيتناميين ليسوا سوى الهنود الحمر الجدد. إن الشعارات التي أعلنتها الحكومة الأمريكية في أدبيات سياستها الخارجية بشأن حربها في فيتنام فهي صدى مباشر لتلك التي رفعتها الحكومات الأمريكية المتعاقبة في مواجهة الهنود الحمر، وهي الشعارات ذات الكلمات شديدة النبل والمبطنة بكل ما هو استعماري وعنصري. قرأ آرثر كوبيت مقالة كتبها ويست مورلاند أحد الجنرالات

الأمريكيين في فيتنام وجاء فيها "قلوبنا مع الأبرياء من الضحايا" معلقاً على القتل العشوائي للمدنيين الفيتناميين. يتذكر كوبيت كيف أمسك بفكرة مسرحيته قائلاً:

فكرت قائلاً لنفسي: "لا قلوبنا ليست مع الأبرياء لأن، هناك شيئاً ما خطأ". لم أر أن فيتنام هي المشكلة الحقيقية، وإنما المشكلة تكمن في أعراض مرضية تعود إلى الماضي... ثم فجأة توصلت إلى أن المشكلة هي قصة الرجل الأبيض والهنود الحمر التي هي جزء من صراع حاربنا فيه، على مدار تاريخنا، شعباً ننظر إليه بوصفه أدنى منا روحياً وأخلاقياً واقتصادياً وفكرياً، وفرضنا أنفسنا عليه، ثم قدمنا تبريراً أخلاقياً لأفعالنا تمسحاً مع إحساس ديني يهدف إلى الصالح الأخلاقي العام.<sup>(١١)</sup>

عرضت فرقة شكسبير الملكية المسرحية في لندن عام كتابتها (١٩٦٨)، ثم عُرضت بعد ذلك في واشنطن دي سي حتى وصلت بنجاحها إلى برودواي. غير أن فكرة المسرحية الأساسية، وهي كشف وتعرية الجنور الاستعمارية والعنصرية لأسطورتني المصير الواضح Manifest Destiny ومدينة فوق التل City upon the Hill اللتين تقوم عليهما الثقافة الأمريكية، قد فانتت على مشاهدي العرض وناقديه. لقد كانت الفكرة الأساسية، التي عُرضت من خلال استعراض ما فعله الرجل الأبيض بالهنود الحمر من إبادة وتجويع ومصادرة لأراضيهم، بعيدة عن عقول مشاهدي العرض وناقديه؛ كما أنهم، للأسف، لم يكونوا مستعدين لفهم الفكرة ناهيك عن تقبلها.

كتب كوبيت مسرحية الهنود الحمر في عدة لوحات برخيكية لا ترتبط بتسلسل زمني وتتناول، من خلال الحكايات التي كان بافالو بيل كودي Buffalo Bill Cody يقدمها في عروضه عن الغرب الأمريكي ومغامراته التوسعية في مواجهة الهنود الحمر، اللقاء الأخير الذي رتبته بافالو بيل نفسه بين اللجنة الرئاسية وبين زعيم الهنود الحمر سيتنج بل (الثور الجالس) للبحث في شئون الهنود الحمر وتحسين أحوالهم، وهو اللقاء الذي ينتهي بالفشل وبمقتل سيتنج بل.

أما شخصية بافالو بيل، فهي شخصية تاريخية تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين حيث كان يقدم عروضه الغربية التي تتناول أمجاد أبطال التوسعات الأمريكية في اتجاه الغرب، وكان بيل ذا نفوذ كبير، ويمثل الرجل الأبيض الذي يحاول أن يوفق بين صداقته للهنود الحمر وبين ما ترتكبه الحكومة الأمريكية من إبادة ضدهم، ومن هنا كان بيل، كما تصوره المسرحية، هو صديق الهنود الحمر الذي خانهم وسهل من إبادتهم وضياع حقوقهم لصالح الرجل الأبيض. من المهم أن نعرف ما تمثله شخصية بافالو بيل، ذلك الرجل الذي كان يقتل البافالو (الجاموس) الهندي ويبيعه لعمال السكك الحديدية التي تتوغل في اتجاه الغرب، وهو أيضاً الرجل الذي كان يزعم أنه كان صديقاً للهنود الحمر الذين كانوا يصدقون ما يقول! وفي إحدى طبعات النص المسرحي، يقتبس الناقد المسرحي، في مقدمته لهذه الطبعة، بعض كلمات تاريخية شديدة الدلالة لبفالو بيل تعود إلى عام ١٩٠٤. يقول بيل مُصدراً أحد عروضه عن مغامرات رعاة البقر: "الرصاصه هي رائدة الحضارة، لأنها تمير جنباً إلى جنب مع الفأس التي تزرع الغابات والكتاب المقدس وكتب المدرسة. ورغم قسوة مهمة الرصاصه، على نحو من الأنحاء، فإنها كانت رحيمة عطوفة على نحو آخر، ذلك أن أمريكا، بدون الهندية، ما كان لها أن تكون بلداً حراً قوياً."<sup>(١٢)</sup> وفي إحدى الأمسيات الشعرية في عام ١٩٦٧، قال الشاعر الأمريكي روبرت بلاي Bly، وكأنه يشرح مسرحية كوبيت: "أعتقد أن حرب فيتنام وثيقة الصلة بقلتنا للهنود الحمر. إن الفيتناميين هم هنودنا الحمر، وليست لدينا رغبة في إنهاء الحرب، لأننا لا نريد أن نقلع عن قتل الهنود الحمر، ولا سيما أن هنودنا الحمر قد نفذوا بذعابهم إلى المحميات."<sup>(١٣)</sup>

ومن ثم، فإن الجمهور، من خلال مسرحية الهنود الحمر، يستطيع أن يدرك إلى أي مدى كانت أساطير الغرب الأمريكي ملققة، وإلى أي مدى بنى المجد الأمريكي على إذلال الآخر واستلابه وإبادته، كما يستطيع أن يربط بين الحاضر والماضي فيعرف أن ما حدث من قبل للهنود الحمر هو الذي كان يحدث في فيتنام. إن كوبيت، بمسرحته عملية خلق أو بناء أساطير الغرب الأمريكي، يحاول أن يقوم بتفكيك أسطورة بافالو بيل لكي يكشف عن جوانبها المظلمة والدعوية، ويوضح مدى الزيف والوهم اللذين قامت عليهما صناعة الأساطير الأمريكية بشكل عام.

عندما عرضت الهنود الحمر في لندن (١٩٦٨)، وصف الناقد البريطاني مارتن إيسلن فكرة المسرحية الأساسية بأنها ذكية ورائعة. وكان إيسلن أول من وضع يده على هدف كوبيت من كتابة المسرحية. يقول إيسلن:

من الواضح أن تدمير الهنود الحمر ... ليس هو الفكرة الرئيسية لمسرحية كوبيت، لكنه أراد أيضاً بأن يوضح زعم أمة تقتنع أن مهمتها هي أن يدخل العالم كله في المسيحية ويؤمن بالاحترام كما تعرفه هي ... وفي مقابلته التلفزيونية، قال كوبيت الكثير برغم أنه كان حريصاً على ألا ينطق بالكلمة التي هي هدفه الأساسي: فييتنام.<sup>(١٤)</sup>

ثم يقارن إيسلن بين المسرحية وبين تجربة بيتر بروك تحت عنوان **US** قائلاً: إن عرض بروك كان مباشراً ودعائياً، مما أضعف من تأثيره الدرامي، بينما كان عرض كوبيت هادئاً صامتاً، وهو ما علا بقيمته الدلالية والفنية.<sup>(١٥)</sup> أما كلايف بارنيز محرر "النيويورك تايمز" فقد وضع يده على هدف كوبيت بعد أن رأى العرض اللندني، وقال: إن هدف كوبيت هو اتهام الأمريكيين بارتكاب جريمة الإبادة ضد الهنود الحمر، وبأنهم قضاوا بكل إصرار على جنسهم. وبرغم أنه لم يذكر شيئاً عن دلالة العرض فيما يخص الحرب في فييتنام، فقد قال إن هدف كوبيت أيضاً هو أن يربط بين ما حدث للهنود الحمر وما يحدث الآن لأناس آخرين.<sup>(١٦)</sup> واكتفى هنري هويـز، محرر "الساترداي ريفيو" بأن قال: إن الإقبال على عرض الهنود الحمر يُردُّ إلى أن قطاعات عريضة من الجمهور يفرها أن تكفر عن الذنب التاريخي تجاه اضطهاد الهنود الحمر.<sup>(١٧)</sup>

غير أن المدهش حقاً هو التعليق الذي كتبه فيليب نوبايل محرر "الكوماندويل" المحافظة، إذ قال: إن ما ورد من كلمات الهنود الحمر في المسرحية يُفوّض هدف كوبيت. وطلب من كوبيت "أن يحكي لنا شيئاً عن مذبة فييتنام الكبرى في عامها التاسع."<sup>(١٨)</sup> ومن الواضح أن المحرر حسن النية لم يستطع أن يربط الخيوط بعضها ببعض. أما التعليق الأكثر إدهاشاً بحق، فقد جاء على لسان محرر "التايم" الذي صب غضبه على المسرحية لأسباب شديدة الغرابة، فضلاً عن أنها أسباب لا علاقة لها بفن المسرح. يرى الكاتب أنه ليس هناك من جدوى وراء مراجعة المرء تاريخه، وذلك "لأن الناس تكرر أخطاء وشرور الماضي.... إن الحقيقة التي يتجاهلها هؤلاء الكتاب المسرحيون هي أن الإنسان كائن ذو طبيعة محدودة، مجبول دائماً على أن يتصرف وينفعل داخل حدود طبيعته. إنه كائن ساقط حسب المفاهيم الدينية."<sup>(١٩)</sup> إن الكاتب يرى أن ما حدث للهنود الحمر كان ضرورة لا بد منها، إذ ساعدهم ذلك على البقاء، وحيث إن نمط الحياة التي كان الهنود الحمر يحيونها لم تكن لتساعد على البقاء والدخول في القرن العشرين.<sup>(٢٠)</sup> ومن الواضح أن هذه الكلمات ما هي إلا أصدا لأدبيات الأسطورتين الأمريكيتين اللتين ناقشناهما من قبل.

لا تقتصر مسرحية الهنود الحمر على كونها مسرحية ضد الحرب في فييتنام، إذ استطاع كوبيت أن يعلو بدلالاتها إلى ما هو أكثر وأعظم من ذلك. فبالبعد عن الدعائية والمباشرة، يرمي كوبيت في مسرحيته إلى أن يقوم الجمهور بمراجعة تاريخه وأساطيره، ومن ثم يعلو بوعيه التاريخي. من هنا، كان اعتماد كوبيت على المسرح الملحمي ولوحاته غير المترابطة كي يدفع الجمهور إلى أعمال العقل والربط بين الخيوط. ومن هنا أيضاً كان اعتماد كوبيت على التركيب الفني الذي يبعد عن التبسيط الذي يُخل بأهدافه. ولذلك كان الاكتفاء بالقول: إن المسرحية تدور حول قصة الرجل الأبيض يمثل إزعاجاً شديداً لكوبيت، حيث قال: "كم يحزنني وبزعجني أن يفهم الناس أن المسرحية تقتصر فقط على مسألة رعاية البقر والهنود الحمر."<sup>(٢١)</sup>

وبعد أن قدمنا قراءة لأربعة مسرحيات، نتوقف الآن عند بعض المشاهد ذات الدلالات الفنية في بعض المسرحيات الأخرى: ولا سيما تلك التي كتبت بعد أن انتهت الحرب في عام ١٩٧٥، وهي مسرحيات غير ذات صبغة احتجاجية ضد الحرب بقدر ما هي ناقدة تفرز ما خلفته تجربة الحرب من "جروح" يصعب التصالح معها، وبخاصة أنها "جروح" عانى منها المحاربون المائدون من الحرب والذين لم يستطيعوا أن يتواءموا مع المجتمع الأمريكي وثقافته السائدة.

إن النصوص والعروض المسرحية التي تشكّلت بعد انتهاء الحرب قد قامت بنقل الحرب من فييتنام إلى داخل الوطن. كان كثير من المحاربين المائدون إلى الوطن لا يشعرون بالأمان إلا إذا



تأكدوا من أن سلاحهم في متناول أيديهم. بل إنهم لم يكونوا ليشعروا بالأمان وسط مواطنيهم، ومنهم من هجر المجتمع ونأى بنفسه في الغابات.

## الصحافة وحرب فيتنام

يبدو نص إملين جراي كيف حصلت على هذه القصة (١٩٧٩) متفردا بين النصوص والعروض المسرحية التي ظهرت بعد انتهاء الحرب. ويعود تفرد النص إلى أنه يتعرض لمجتمع الصحافة أو وسائل الإعلام واقتربها من تجربة الحرب. والمسرحية تدور حول المراسل الصحفي The Reporter (لا يذكر النص اسماً له) الذي يذهب إلى فيتنام من أجل تغطية الحرب والحصول على سبق صحفي، فينتهي بأن يصير هو خبراً أو صورة أو سبقاً لصديقه المصور. إن صديقه المصور ينسى كل شيء عن صداقته معه عندما يرى جثته ولا يتذكر سوى أن صورة المراسل في حد ذاتها تمثل سبقاً قد يفوز عنه بجائزة ما. يستعير جراي عنوان مسرحيته من عنوان كتاب كان قد صدر في عام ١٩٦٧ وهو عبارة عن ٣٦ "سبقاً صحفياً" من مناطق الصراع المختلفة في العالم. وقد جاء باستهلال الكتاب: "إن هدف هذا الكتاب هو الكشف عن كيفية حصول المراسلين الصحفيين العظام على أهم القصص الإخبارية في العالم، من حيث الإعداد والمخاطرة والحظ والدعاء، أي ما يجعل رحلة المراسل تؤتي ثمارها...<sup>(٧٧)</sup> والغريب أن الكتاب الذي صدر في أوج الحرب في فيتنام (١٩٦٧) لم يأت به ذكرٌ عنها. غير أن هذا قد يبدو متوقفاً إذ إن الكتاب، كما تشي مقدمته التي أشرنا إليها، لم يكن ليتضمن "سبقاً صحفياً" قادماً من فيتنام، ولا سيما أن الكتاب كان حريصاً على أن يقدم "للقارئ العام وأولئك الذين يتعاملون مع الصحافة... قصصاً طريفة مليئة بالإثارة والمتعة...<sup>(٧٨)</sup>".

كان هدف إملين جراي هو أن يقدم شيئاً يذهب براحة المشاهد، ويخلخل من طمأنينته المستقرة. إن المسرحية تسير في الاتجاه المعاكس للثقافة السائدة فيما يتعلق بالصحافة ووسائل الإعلام المختلفة. والمسرحية كيف حصلت على هذه القصة هي الوحيدة التي تقترب من عالم صناعة الأخبار، والتي كانت الحرب، بالنسبة لمعظمها على الأقل، مسرحاً للحصول على سبق مصور أو قصة غريبة أو طريقة! وفي الحرب يقابل المراسل أحد الجنود ويطلب منه أن يحكي له "قصة" أي أمريكي في فيتنام، فيسخر منه الجندي ويرد عليه: "يحدث لك شيء واحد، يا عزيزي. ها أنت ذا في الغابة، أليس كذلك؟... وكل شيء حولك أخضر. ثم تأتي إليك الرصاصة التي تحمل اسمك. تلك هي القصة" (المسرحية: ٨٩).

إن المراسل وأمثاله من أفراد وسائل الإعلام معنيون بتحويل الحرب إلى شيء مبهر مثير، وإلى عدد من الصور لا ترتبط بالواقع أو السياق الذي أخذت منه، ومن ثم تقدم هذه الصور بوصفها الحقيقة نفسها أو الواقع نفسه. ولذلك فإن المسرحية تنتهي بأن يصير الباحث عن الإثارة صورة مبهرة مثيرة على أيدي صديقه المصور. إن المصور لا يعنيه، من موت صديقه، سوى الصورة التي يلتقطها. ذلك أن التصوير في أساسه، كما تقول الكاتبة الأمريكية سوزان سونتاج Susan Sontag، "إنما يعني اللاتدخل... فالشخص الذي يتدخل ليس بإمكانه أن يسجل ما يدخل فيه أو لأجله، والشخص الذي يسجل لا يستطيع أن يتدخل."<sup>(٧٩)</sup>

## نص آخر متفرد:

أما مسرحية طلقات استكشافية/تحذيرية Tracers (١٩٨٤) فلها أيضاً فرادتها إذ كتبت بعد أن اقترح جون دي فاسكو على مجموعة من رفاقه المحاربين العائدين من فيتنام أن يجتمعوا ويبدوا في ارتجال تجربتهم عن تلك الحرب وعن تأثيرها عليهم وعلى المجتمع من حولهم. فالمسرحية جماعية التأليف على طريقة الانسابل الشهيرة، كما أنها تتميز بأكثر من خاصية فنية، إذ ليس لها خط درامي ولا تسلسل زمني واحد، إنما هي مكتوبة في شكل لوحات لا يجمع بينها سوى الجو العام الذي هو الحرب وما خلفته في نفوس الشخصيات التي تتناول هذه الحرب. والنص مفتوح يتقبل الإضافة أو الحذف دون أن ينال ذلك من بنيته المسرحية. أما عنوان المسرحية، فإنه أيضاً يعني، على حد قول إحدى الشخصيات، نوعاً من الطلقات التحذيرية التي، بخروجها في شكل ما، تعني أن ذخيرة المقاتل بدأت في النفاد، وأن عليه أن يسلأ سلاحه بذخيرة جديدة. فهل كان مؤلفو المسرحية يرمون إلى تنبيه المجتمع الأمريكي إلى الخطر الذي عليه

أن يواجهه؟ لقد كان معظم أفراد المجتمع الأمريكي ينظرون إلى العائدين من الحرب على مدار أعوامها المتعاقبة (حوالي سبعة ملايين جندوا في الحرب) بوصفهم "متهمين، ملوثين، خطرين، غير منضبطي السلوك ومرضى نفسيين يتعاطون المخدرات."<sup>٣٠</sup>

في جو يشبه الحلم، توجه الشخصيات أحاديثها إلى الجمهور، متحدثين عن آمالهم وإحباطاتهم. فيعبر أحدهم عن أمنيته بحرب لا يموت فيها أحد، ويقول ثان إنه لا يحب النساء الأمريكيات، ويقول ثالث إنه محبط بعد أن يس من إيجاد وظيفة، ويقول رابع إنه يشعر بأن إشارات المرور في الشارع تذكره دائماً بالطلقات التي تنذره بنقاد ذخيرته. ثم يوجه الجميع كلامهم إلى الجمهور قائلين: "سوف تذهبون جميعكم إلى فيتنام، وإذا لم تنتهبوا، فسوف تموتون". (المسرحية: ١١).

تحتوي مسرحية Tracers على مشهدين غنيين بالدلالات الدرامية، وهما "حفلة البطانية" و "البعث أو رقصة الأشباح". في المشهد الأول يفترش الممثلون بطانية على خشبة المسرح، ثم يمثلون بطريقة البانتومايم عملية جمع أشلاء بعض قتلى الحرب ويحاولون التوفيق بين الأشلاء المختلفة، ويقذفون بعضهم بعضاً، بشكل هزلي، بالأشلاء. وبعد ذلك، وعلى موسيقى "الجندي المجهول"، يحملون البطانية بطريقة طقسية وعلى مهل شديد إلى خارج خشبة المسرح. إننا نعلم رؤيتنا المباشرة لجثث القتلى، كما يقول دون رنجنالدا، فإننا نراها على نحو أكثر إطلاقاً. ولأن الجمهور لا يستطيع أن يرى تلك الجثث، فإنه يجد نفسه وسط الحضور الطاغى لفكرة الموت.<sup>٣١</sup> يكاد هذا المشهد الهزلي، الذي يستند إلى مسرح آرتو المعروف بمسرح القسوة، وكذلك إلى مسرح المخرج البولندي جروتوفسكي المعروف بالمسرح الفقير، يكون تجسيداً لمهمة الأمريكيين في فيتنام. إنها مهمة هزلية عبثية لا احتفاء لها إلا بالموت والغياب.

أما في مشهد "البعث أو رقصة الأشباح"، وهو المشهد الأخير في المسرحية، فيقوم الموتى/القتلى فيما يشبه طقس البعث وذلك "تقديراً للذين قتلوا في الحرب وعددهم 59,000 جندي أمريكي". (المسرحية: ١٠٢). تنهض الشخصيات من موتها في جو يشبه الأحلام وتمثل ستارة في آخر خشبة المسرح النصب التذكاري لمحاربى فيتنام الذي يحمل نقشاً بأسماء من قتلوا في الحرب. ثم يتجه الممثلون نحو النصب التذكاري ثم يبدعون في تلمس الأسماء المنقوشة. يفرح الذين بعثوا من موتهم بكونهم "معا" وبفكرة "الحضور" التي هي تقييض ما خلفته الحرب من موت وغياب، وبذلك يرى الجمهور ماذا تعنيه الحرب، وما الذي تحرم الناس منه. أما المشهد كله فقد حمل عنواناً فرعياً هو "رقصة الأشباح"، وهي رقصة كان ساكنو الشمال من الهنود الحمر يمارسونها في أواخر القرن التاسع عشر وكانت هذه الرقصة تُذكر الهنود الحمر بأحوالهم السابقة لوصول الرجل الأبيض، كما كانت تمثل "رد فعل ضد الظلم وسياسات الطرد والإبادة التي مارسها الرجل الأبيض ضدهم"<sup>٣٢</sup>.

أما اسم الرقصة، فإنه يعود إلى اعتقاد الهنود الحمر بأن الموتى سوف يبعثون يوماً كي يعلنوا قدوم فجر يوم جديد. وتمثل رقصة الأشباح عقيدة للتحرر والخلاص البدني والروحي. ومن هنا تتجلى الدلالة الدرامية لهذا المشهد، إذ يخلع الممثلون/المحاربون القدماء عن أنفسهم قسرتهم الثقافية البيضاء ويتماهون مع الهنود الحمر، وذلك لأنهم قد صاروا "آخرين" منذ عودتهم من الحرب. إنهم بذلك يتوحدون مع "الآخرين الأوائل"، إذ إنهم بذلك وعن طريق تلك الرقصة يحملون بعودة أحوالهم السابقة قبل الحرب، كما إنهم يحملون بالبعث الجمعي لرفاقهم الذين قتلوا في الحرب بأن يكونوا كلهم "معا". إن قيام الممثلين بأداء هذه الرقصة يمثل فعل رفض للثقافة الأمريكية من جانب الممثلين/المحاربين القدماء.

### مسرح مزعج لا يعرف الإبهار:

كثيراً ما اتهم المسرح الأمريكي عن حرب فيتنام بأنه مسرح "هامشي" "إقليمي" لم يصل إلى مسارح برودواي باستثناء عرض أو اثنتين. بيد أن هذا اتهام طبيعي لمسرح هذه موضوعاته، كما رأينا. كما إنه مسرح غير استهلاكي ولا يعرف مواصفات "العرض الناجح" الذي يصير مركز جذب سياحي في بعض الأحيان. إن مسرحاً يحارب في قسوة الثقافة الأمريكية السائدة ويتهمها بالسطحية والجهل بل وبالإمبريالية والعنصرية لا يمكن أن يسود، بل عليه أن يتبوأ مكانه راضياً

في الهامش من تلك الثقافة ومؤسساتها. تلك هي المسألة. لا تكمن أسباب الإهمال أو التهميش في القيمة الفنية لنصوص هذا المسرح، وإنما تكمن الأسباب في أشياء غير ذلك، أهمها أمراض الثقافة نفسها التي تمارس الإهمال والتهميش والتقليل من قيمة ما ينقدها. فعندما يخرض فنٌ ما الناس على أوضاع ثقافية محددة لابد أن يصطدم الفني بالثقافي ويقع فريسة بين يديه. وكانت هذه مشكلة مسرح حرب فيتنام، لأنه جاء وسط ثقافة لا يقوم فيها مسرح سياسي ذو جذور صلبة قوية. فكان على كتاب المسرح الذين تناولوا حرب فيتنام، كما يقول نوراً ألتز، أن يعيدوا اختراع مسرح الاحتجاج أو المسرح السياسي، وأن يفرضوه على الجمهور الذي ليس لديه خبرة كافية لتذوق هذا الجنس الفني.<sup>(٣٦)</sup> علاوة على ذلك، فإن المسرح في الولايات المتحدة "هو في الأساس مكان لا يجب أن تكون فيه جاداً، بل طريفاً لطيفاً"<sup>(٣٧)</sup>، على حد قول الناقد وليم جيبسون. والنصوص المسرحية عن حرب فيتنام، كما عرضنا لبعضها، نصوص مقلقة مزعجة تكاد هي جميعها تتوغل بتكنيكات فنية بديلة<sup>(٣٨)</sup> أفزرها المسرح الملحمي البريختي ومسرح القسوة لانتونان آرتو والمسرح الفقير لجروتوفسكي، وليس بها شيء مبهر - كل ذلك وسط ثقافة تؤمن وتحثي بالإبهار.

ومن هنا كانت السينما والتلفزيون، على عكس المسرح، عندما قررا الاقتراب من تجربة حرب فيتنام، أكثر إجادة في الاقتراب من الجمهور الذي تجذبه الصور البهرة حتى ولو كانت منتزعة من سياقها التاريخي وتغذي نفس الجذور التي تقوم عليها الثقافة الأمريكية في نمطها السائد. إن الصياغة الهوليوودية المثيرة والمبهرة والتي تعيد إنتاج الثقافة الأمريكية، حتى في أسوأ تجلياتها، هي الصياغة التي يبحث عنها الجمهور ويتمناها معها، لأن هذه الصياغة، على عكس الصياغة المسرحية، لا تضعه في مآزق المسألة والمراجعة واستخلاص النتائج.

ثمة عرض مسرحي من سايجون (١٩٨٩) استمر عرضه أكثر من عشر سنوات، وربما لا يزال متصدراً مسارح برودواي حتى الآن. وهو عرض يستحق وقفة نقدية. إذ إن السؤال هو: كيف يستمر عرض، هو عن حرب فيتنام، على مدار أكثر من عشر سنوات وعلى أكبر المسارح الأمريكية وأكثرها نجاحاً والإجابة، في إيجاز، هي أن هذا العرض المسرحي الغنائي هو عرض هوليوودي، وإن كان المسرح وسيلته التعبيرية. إنه "يُجمل" من حقيقة التورط الأمريكي في فيتنام مؤكداً على "الرسالة النبيلة" للوجود الأمريكي هناك.

فإذا كانت النصوص المسرحية التي عرضنا لبعضها تقوم بتفكيك الأساطير المؤسسة للثقافة الأمريكية في عنفها وعنصريتها وإمبريالياتها، فإن هذا العرض يدعم ويكرس من شرعية تلك الأساطير. في هذا العرض المسرحي، تُختزل تجربة حرب فيتنام في قصة حب تراجيدية بين جندي أمريكي (كريس) وأحدى فتيات الهوى الفيتناميات (كيم)، حيث وعدها بالزواج بعد أن حملت منه، لكن يحال بينهما نتيجة لظروف خارجة عن إرادتهما كليهما. يعود كريس إلى أمريكا ويتزوج ثم يعود مرة أخرى إلى فيتنام من خلال إحدى جمعيات المحاربين القدماء ويبحث عن كيم وابنه ويعثر عليهما. كانت زوجته الأمريكية على علم بما حدث وخبرته بينها وبين كيم. عندما علمت كيم بذلك، قررت أن تضحى بنفسها على شرط أن تضمن مستقبل ابنها "في الولايات المتحدة". والنتيجة: ليس هناك أي ذكر للحرب، فقد تم انتزاع قصة الحب وخلفتها من سياقها التاريخي والثقافي شديد التركيب والتعقيد. والأساطير الأمريكية الخاصة بـ "قيادة" و "إنقاذ" و "تمدين" العالم تكرر نفسها، وتعزز من وجودها. والأهم من ذلك عرض ناجحٌ مبهر، وجمهورٌ مبهر بالروحانية التي هبطت على خشبة المسرح لحظة "إنقاذ" الطفل.

يقول المؤرخ الأمريكي لورين باريتز:

كانت الحرب (فيتنام) عدسةً مكبرة أظهرت في وضوح كيف نفكر ونتصرف نحن الأمريكيين. ومثل هذه العدسة لا تجعل رؤية الأشياء أيسر فحسب، ولكنها أيضاً تقوم بتركيز الضوء إلى الدرجة التي قد تسبب الاحتراق. وإذا كان بمقدور طفل أن يتعلم من لس شيء ساخن، فهل تستطيع أمة؟<sup>(٣٩)</sup>

- (1) Charles L. Sanford, ed., *Manifest Destiny and the Imperialism Question* (New York: John Wiley & Sons, Inc., 1974), p. 2.
- (2) Loren Baritz, *Backfire: A History of How American Culture Led Us Into Vietnam* (New York: William Morrow and Co., Inc., 1985), p. 8.
- (3) *Ibid.*
- (4) Robert Jewett, *The Captain America Complex* (Philadelphia: The Westminster Press, 1971), p. 142.
- (5) *Ibid.*
- (6) Robert Brustein, *The Third Theatre* (New York: Alfred A. Knopf, 1969), p. 103.
- (7) *Ibid.*, p. 106.
- (8) Nora M. Alter, *Vietnam Protest Theatre: The Television War on Stage* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996), p. 38.
- (9) *Ibid.*, p. 36.
- (10) "Off Broadway," *New Yorker*, 11 March 1967, p. 127.
- (11) "Mangy Terrier," *Time*, 3 March 1967, p. 52.
- (12) Tom Brideaux, "A Satire Strictly for the MacBirds," *Life*, 17 March 1967, p. 16.
- (13) Richard Gilman, *The Confusion of Realms* (New York: Random House, 1969), p. 236.
- (14) Robert Brustein, "MacBird on Stage," *The New Republic*, 11 March 1967, p. 30.
- (15) Stanely Kaufman, *Persons of the Drama: Theatre Criticism and Comment* (New York: Harper & Row Publishers, 1976), p. 181.
- (16) John Lahr, *Up Against the Fourth Wall: Essays on Modern Theatre* (New York: Grove Press, 1970), p. 155.
- (17) *Ibid.*, p. 150.
- (18) Quoted in C. W. E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth Century American Drama*, Vol. 3 (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), p. 319.
- (19) Martin Esslin, "Kopit's *Indians* and Osborne's *Author*," *New York Times*, 21 July 1968, II: 12:1.
- (20) *Ibid.*
- (21) Clive Barnes, "Stacy Keach is Starred in Study on Genocide," *New York Times*, 14 October 1969, 51:1.
- (22) Henry Hewes, "Oh Bill, Poor Bill," *Saturday Review*, 25 October 1969, p. 85.
- (23) Philip Nobile, "Patriots and Indians," *Commonweal*, 7 November 1969, p. 186.
- (24) "The Guilt Glut," *Time*, 24 October 1969, p. 68.
- (25) *Ibid.*
- (26) Quoted in "Oh Dad, Poor Cody," *Newsweek*, 29 July 1968, p. 97.
- (27) David Brown and W. Richard Bruner (eds.), *How I Got That Story* (New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1967), p. 11.
- (28) *Ibid.*
- (29) Susan Sontag, *On Photography* (New York: Doubleday, 1973), p. 11.
- (30) Charles R. Figley, "A Postscript: Welcoming Home the Strangers" in *Strangers at Home*, eds. Charles R. Figley and Seymour Leventman (New York: Praeger Publishers, 1980), p. 363.
- (31) Don Ringnald, "Doing It Wrong Is Getting It Right: America's Vietnam War Plays," *Fourteen Landing Zones: Approaches to Vietnam War Literature*, ed. Philip K. Jason (Iowa: University of Iowa Press, 1991), p. 73.
- (32) Vittorio Lanternari, *The Religion of the Oppressed* (New York: Alfred A. Knopf, 1963), p. 108.
- (33) Nora M. Alter, p. 18.
- (34) Quoted in Ihab Hassan, *Contemporary American Literature 1945-1972* (New York: Fredrick Ungar Publishing Co., 1973), p. 157.
- (35) See Theodore Shank, *American Alternative Theatre* (New York: Grove Press, Inc., 1982).
- (36) Loren Baritz, p. 7.

## عن التعدد الصوتي (البوليفونية) في المسرح الكوميدي

### مها عليوة

يدور هذا البحث حول مفهوم التعدد الصوتي في المسرح الكوميدي. وسوف نقدم فقط نموذجاً واحداً، ونعرض من خلاله ما توصلنا إليه من نتائج. وسنبداً بتحديد فكرة التعدد الصوتي التي تمثل النظرة الموجهة لهذا البحث.

إن مصطلح التعدد الصوتي ينتمي في الأصل إلى مجال الموسيقى. إنه يشير إلى نوع من التأليف يجمع بين عدة أصوات - على سبيل المثال اللحن المعارض Contrepoint وقد نقله باختين<sup>(١)</sup> إلى مجال الأدب وتستخدم لديه في الإشارة إلى أنه في الخطاب ولاسيما الخطاب الروائي<sup>(٢)</sup> هناك أكثر من صوت يعبر عن نفسه: صوت المؤلف وعديد من الأصوات الأخرى المختلفة التي لا تكون بالضرورة ملحقة بصوت المؤلف. وهكذا تضع فكرة التعدد الصوتي فرضية أحادية الذات المتحدثة موضع المراجعة. ومنذ باختين بدأت كتابات عديدة تهتم بتنوع مصادر القول في داخل الخطاب نفسه. ولنذكر على سبيل المثال دراسة جاكولين أوتيهيه - زيفوز Jacqueline Authier - Revuz عن الخطاب المنقول وعن فكرة التغاير، ودراسة روبير مارتان Robert Martin<sup>(٣)</sup> والتي تقترح انطلاقاً من منظور دلالي - منطقي عبر أفكار مثل "العوالم الممكنة"، "عالم الاعتقاد"، و"عالم الخطاب"، وصفاً لظاهرة التعدد الصوتي مثل النفي والسخرية والأسلوب غير المباشر الحر، الخ.

وعلينا أيضاً أن نشير إلى أعمال "مدرسة جنيف"<sup>(٤)</sup> والتي تسعى في إطار مايسمونه "الموضوع الثقافي المهيمن dominante structurelle لاستخلاص البني الكبرى - Macro Structures في الخطاب. وإنطلاقاً من تصور للخطاب باعتباره "تفاوضاً" بين أطراف، يشكل هؤلاء اللغويون نموذجاً لبنية تراتبية يطبقونها أولاً على الخطابات الحوارية ثم بعد ذلك على النصوص المونولوجية. وعلاوة على ذلك يقيمون داخل التمييز التقليدي بين الخطاب الحوارى والخطاب الأحادى تمييزاً بين الخطاب الأحادى، الحوارى، أحادى الصوت، ثنائى الصوت، متعدد الأصوات. ورغم ذلك لم تعالج فكرة "التعدد الصوتي في القول" منهجياً إلا في أعمال أوزوالد دوكرو Oswald Ducrot<sup>(٥)</sup>. في أعقاب باختين يتناول دوكرو مفهوم التعدد الصوتي ويعتد به إلى حقل اللغويات التداولية. وهذا التخصص يهتم بموضوع "الفعل الإنسانى المنجز بواسطة اللغة، مع تحديد شروطه وتأثيره [.....] والأمر لا يتعلق بما نفعله عندما نتحدث، ولكن بما يفترض أن يفعله الكلام"<sup>(٦)</sup>.

إن نظرية تعددية الصوت في القول تعترض على المسلمة التقليدية التي ترى أن القول المعزول لا يتيح الاستماع إلا لصوت واحد. لأنه يرى أن هناك "ذواتاً متعددة ومتنوعة في مقامها اللغوى موجودة داخل القول نفسه"<sup>(٧)</sup>. هذا الإطار النظرى كان هو أساس بحثنا، وهو الذى يعدنا بالمفاهيم الضرورية لتناول تعدد الصوت للنص المسرحي.

إن التعريف الذى يقدمه دوكرو للقول<sup>(٨)</sup> يسمح، بالفعل، بتوصيف كل من مجمل "النص المسرحي" مأخوذاً بوصفه كلا لا يتجزأ (قصيدة كاملة)<sup>(٩)</sup>، والمقاطع الحوارية Repliques المشكل منها هذا النص. وهذا قد سمح لنا بتعيين مواقع التعدد الصوتي على كل المستويات في النص المسرحي.

وقد شدد نقاد كثيرون<sup>(١٠)</sup> على تفرد آليات الخطاب المسرحي وتعتقدها. يوجد وضع خاص بالقول الأولى أو البدائي الذى يقيم علاقة اتصالية بين المؤلف وجمهوره (قارىء/ مشاهد) الذى هو متلقى النص المسرحي في مجمله. وعند هذا المستوى، يُعدّ الخطاب المسرحي "قولاً فريداً" من

المستحيل تقطيعه أو تجزيته إلى أقوال متعددة ومتتابعة، ويتولاه المؤلف الذى يرى سلفا النهائية التى يكتب فيها بدايته<sup>(١١)</sup>.

يوجد وضع آخر للقول يشكله مجموع المقاطع الحوارية التى تطلقها الشخصيات، والتى تمتد أقوالا متعددة ومختلفة، وليست كلا غير قابل للتجزئ، ويندرج هذا الوضع تحت الوضع الأول الشامل.

بطريقة أخرى، يمكن أن نقول إن المسرحية<sup>(١٢)</sup> بوصفها عملا فنيا وكلا متكاملا يوجهه الكاتب إلى جمهور. سوف ينظر إليها بحسبانها قولا ناتجا عن إختيار متفرد، ومحققا لشروط التماسك والاستقلال. هذا القول ينقسم إلى فصول ومشاهد ومقاطع حوارية. إذا وقفنا عند المسرحية منظوراً لها بوصفها كلا، فستكون هذه التقسيمات جزءا من التقسيم الخاص بالمسرح، ولاتعد فى هذا الإطار "أقوالا". بل "عناصر" لهذا القول. فى المقابل، لو وقفنا عند مستوى الحوار الموجود داخل المشهد، فإن كل العبارات التى تتبادلها الشخصيات على المسرح ينظر إليها على أنها أقوال. هكذا تكون المقاطع الحوارية فى آن "مستقلة" من وجهة نظر ما يندرج داخل المشهد، و"متراصة" من وجهة نظر اللغة الدرامية<sup>(١٣)</sup>.

إن تحليلنا يحتفى بموقف معين أو يتناساه لصالح موقف آخر، لا يصيب الهدف. فكل العبارات التى تقولها الشخصيات لها نمطان من المرسل إليه: الأول مباشر وغالبا مايكون داخل المشهد أى شخصية أخرى، والثانى غير مباشر ما يكون خارج المشهد: (قارئ/ مشاهد). يكون الجمهور عندئذ إزاء جهد مزدوج فى التأويل، بحسبان أنه يجب عليه أن يعود باستمرار بما تقوله الشخصيات على المسرح إلى كلية الخطاب الذى أطلقه المؤلف فى البداية: مجمل المسرحية ومسألة أن نأخذ فى الحسبان الجمهور وتأويله وازدواجية القول فى الخطاب المسرحى هى، فى نظرنا، عنصر أساسى فى كل تحليل للنص المسرحى<sup>(١٤)</sup>.

العنصر المكون لكل نص مسرحى هو ازدواجية القول. وحسب إيزاكاروف: "إن مايميز النص المسرحى فى مقابل النص الروائى أو الشعرى هوأنه ينطوى على طبقتين مميزتين: تلك التى تمثل صوتا واقعيا وليس خياليا Fictif أى المؤلف عندما يتوجه إلى حرفيى المسرح وكذلك للقراء (مستوى تنويهات المؤلف)، والصوت الذى يسبق ظهور الممثلين والذى يرتبط بالعالم الخيالى (مستوى حوارى)"<sup>(١٥)</sup>.

وتقوم فرضيتنا الرئيسية على أنه ليس فقط النصوص المسرحية هى التى تتسم بالتعدد الصوتى، ولكن أيضا وقبل كل شيء، "الأقوال" التى تتكون منها هذه النصوص. وهذه الأقوال على الرغم من ذلك لاكتسب كل قيمتها "المسرحية" إلا بواسطة ازدواجية القول. فبعضها يصبح، إذا جاز التعبير، متعدد الصوت مرتين عندما يكون حضور المؤلف أكثر إلحاحا. وهكذا إن مايشكل الخصوصية المسرحية لهذه الأقوال متعددة الصوت هو أنها كلها ترجع إلى المؤلف سواء ارتبط بالراى البارز فيها أم لا.

ومما يشيع الآن فى الدراسات الروائية - لاسيما فيما يخص ظواهر الخطاب المنقول والأسلوب غير المباشر الحر - فكرة التعدد الصوتى والتى يبدو أنها لم تثر انتباه الكثيرين من الباحثين فى النص المسرحى.

وأحد أهداف دراستنا هو اختبار صلاحية مفهوم التعدد الصوتى للنص المسرحى من أجل استخلاص مايسمى بالتعدد الصوتى الدرامى.

ولإنجاز ذلك، حاولنا مواءمة المستويات الخطابية المختلفة والمحددة فى "نظرية التعدد الصوتى للقول" مع المستويات المسرحية التى تتجلى من خلال الخطاب الدرامى. هنا واجهتنا مشكلة عملية تحديد مقام التأليف Instance auctoriale، إذ يكتسب المؤلف أو كاتب الدراما وضع المتحدث الأعلى Locuteur، الذى له القدرة على أن يضع على خشبة المسرح ليس فقط الناطقين ولكن أيضا المتحدثين Locuteurs<sup>(١٦)</sup>. فعلاوة على القدرة على الإنتاج، وتحديد ماهية الشخصيات وخصوصيتها بواسطة الكلام، فإن له سلطة تحديد تلقى المقاطع الحوارية لنصه<sup>(١٧)</sup>، وكل التحديدات المتعلقة بالسياق المكاني والزمانى للقول فى كل جزء من الحوار<sup>(١٨)</sup>.

هكذا يكون صوت مقام المؤلف ليس صوتًا خاصًا بقدر ما يكون هو "مخرج الأصوات على المسرح"<sup>(١٦)</sup>.

وهكذا، فإن عملية المد إلى الخطاب المسرحي وإلى المستويات المختلفة التي توجد فيها مفاهيم نظرية لم تكن أصلاً مصوغة للمسرح، تمثل نوعاً من التوسيع والاستكشاف لفهوم التعدد الصوتي في القول.

وقد اخترنا نموذجاً من المسرح الكوميدي الكلاسيكي، وهو مسرحية الخيانة المزدوجة Double inconstance لغرانسوا ماريغو، والمقطع الذي اخترناه يتميز بسمته الكوميديّة العالية أو على الأقل المسلية. أليس التعريف الوضعي المركزي للمسرح الكوميدي هو، كما يقول شارل مورو Charles Mauron، "إضحاك المتفرج من خلال الشروط الخاصة بالمسرح وعبر وسائله"<sup>(١٧)</sup>؟

ولتحديد صور مختلفة من التعدد الصوتي الذي يتجلى في الخطاب المسرحي، انطلقنا من العام إلى الخاص، أي أننا انطلقنا من ظواهر تعرف بوصفها متعددة صوتياً كي نصل، وبغضل النوازل التحليلية heuristique، إلى الإجراءات الخاصة بالمسرح، والتي هي أيضاً حسب تحليلنا لتتسم بالتعدد الصوتي.

لكي نعطي مثلاً ملموساً للتصور النظري الذي قدمناه، سوف نعالج موضوع التكرار والذي يبين أحد تجليات الانعكاسية<sup>(١٨)</sup> المسرحية أو المرجعية الذاتية في الدراما.

#### التكرار :

من ناحية أصل اللغة تعني كلمة التكرار Déguisement الخروج من الكيان Guise، أي من صيغة الوجود. إن التكرار أو تغيير الملابس في المسرح يتحدد بوصفه تكتيكاً نابهاً من التأليف الدرامي، ويسمح بتغيير هوية الشخصية "ويمكن أن يكون مصحوباً بتغيير الملابس و/أو القناع، وبالتالي بتغيير في الجنس أو الوضع الاجتماعي [...]". ونحدث أيضاً عن الهديل أو الازدواجية عندما تأخذ الشخصية المتكررة هوية ومكان شخصية أخرى<sup>(١٩)</sup>.

وبالتالي، فالتيغير يمكنه أن يتراوح من مجرد التكرار الصوتي إلى الاستحواذ على هوية بأكملها. ويسمح، علاوة على ذلك، بتخليق مزيد من التعقيدات في الحبكة واستثارة اللبس quiproquos، ويؤدي إلى تصاعد في الموقف المسرحي في لحظة اكتشاف الهوية، إلخ<sup>(٢٠)</sup>.

من جهة أخرى، يعبر العامل الانعكاسي عن خاصية التكرار المسرحي بما أنه يغيب عن التكرار السردى: "بالنسبة للممثل أن يؤدي دوراً هو أن يتجرع هوية شخص خيالي، أي أن يتنكر، وأداء دور شخص يتنكر يؤدي إلى نوع من الإفراط في المسرحية". من وجهة النظر هذه يكون التكرار "صورة رمزية للنشاط المسرحي"<sup>(٢١)</sup>. إن اللجوء للتكرار هو وسيلة مختبرة لإنتاج تأثير للمسرحية<sup>(٢٢)</sup>.

إن استخدام التكرار بلباس الجنس الآخر travestissement، المستعار من الكوميديا اليونانية والرومانية، قد برز واحد من المصادر الكوميديّة في مسرح السخرية الحديث: تنكر خادم في زي رب العائلة والخادم في زي السيد إلخ. ولكن بالطبع لا ينفذ دائماً بالطريقة نفسها. فمثلاً يؤدي التغير في مسرحية مقالب سكانبان إلى إدخال لعبة ساخرة ومسلية، وتكون بذلك مجرد إكسسوار مسرحي. أما في مسرحية ماريغو "الخيانة المزدوجة"، فإن هذه اللعبة تستخدم في الحفاظ على أمر مجهول ضروري للحبكة والحدث الدرامي. وفي مسرحية كرسبان Crispin، تتخذ قيمة هجومية تعطي لهذه المسرحية قوة انقلابية كبرى. هكذا نجد في المسرحيتين الأخيرتين أن التكرار يستخدم بوصفه حاملاً درامياً رئيسياً، أي بدون التكرار لن يكون هناك حبكة أو حكاية.

وهنا نقترح على القارئ، تحليلاً للمشهد الثاني من الفصل الثاني من مسرحية "الخيانة المزدوجة"<sup>(٢٣)</sup>، والذي يقدم بوصفه مشهداً للصراع والمواجهة العدوانية. وقد تم التمهيد لهذا المشهد من خلال المشهد الأول من الفصل الثاني، وفيه يتم استخدام التكرار بلباس الجنس الآخر لأول مرة في المسرحية.

الأكاذيب، والخدع والتنكر موجودة إذن على جميع مستويات الحكمة والحوار فى مسرحية ماريغو<sup>(٣٧)</sup>. ونحن بوصفنا قراء نكون على بينة منذ البداية بفضل هذا التوجيه من المؤلف. (الأمير تحت اسم ضابط القصر، وليزيت تحت اسم سيدة البلاط<sup>(٣٨)</sup>)، والممثلون السابقون). كل المشهد ينبغي إذن أن يقرأ مهوياً بعلامة ازدواجية والتنكر. كلام الأمير وليزيت وفلامينيا ينبغي إذن أن يقرأ على مستويين: مستوى الظاهر الذى تفهمه من خلاله سيلفيا، ومستوى الواقع كما يفهمه الجمهور.

وإذا كان هذا المشهد من المسرحية لا يدخل فيما نسميه تقليدياً "اللبس"، فهو يقترب منه بما أنه يتم فى إطار من الحيلة والخداع. إنه ليس قد شجع عليه شخص واحد أو عدة أشخاص فى غفلة من شخص أو أشخاص آخرين. وفى هذا الموقف فى غفلة من سيلفيا. بالتالى، يخلق اللجوء إلى التنكر لباس الجنس الآخر الموجود مستوى مزدوجاً فى التعدد الصوتى:

- مستوى المشهد / القاعة الذى يتم "بالفاعل المزدوج للقول"، والذى هو "عنصر رئيسى فى النص المسرحى" [...] فى كل مرة تتحدث فيها شخصية لاتتحدث وحدها، فالمؤلف يتحدث فى الوقت نفسه من خلال فم الشخصية؛ وهنا تكون الحوارية المكونة للنص المسرحى<sup>(٣٩)</sup>. بالفعل يقوم المؤلف من خلال اللجوء إلى العملية التى أشير إليها فى التنبؤيات، بإبراز حضوره بوضوح أمام جمهوره. (على سبيل المثال: الأمير، متخفياً فى ثياب حارس القصر). وهكذا لاتأخذ المقاطع الحوارية التى تصدرها الشخصيات كل قيمتها المسرحية والمتعددة صوتياً إلا بواسطة القول المزدوج.

- والمستوى الثانى هو المشهد / المشهد. وكنا قد أشرنا من قبل إلى المقام الخاص للتنكير فى المسرح، والذى يتم، خلافاً للتنكر الروائى، بانعكاسيته. وهكذا، إذا لم يكن كل تنكر تلقائياً (لعبة مسرحية) بالفعل، فإنه برغم ذلك يكون حاملاً لها بالقوة<sup>(٤٠)</sup>، وهو مايعنى أن كل حديث يندرج إلى حالة التنكر يكون بالقوة حاملاً للتعدد الصوتى.

المسرح هو إذن، كما يقول ميشيل كورفان Michel Corvin فى كتابه "قراءة الكوميديا"، المكان الذى لايتسبب فيه أى شيء وجوده الواقعى إلا من خلال المظهر الرئائى والإيمائى واللغوى للممثل، وباستخدامها باستفاضة على الملأ أى مع تواطؤ الجمهور، يضاعف ما هو معروف فى مجهول متخيل، ويفتح مجال المكنات، ويحيط بحدود الهوية، ويخلق تحت خطوات المشاهد نوعاً من هوة للضحك حيث تكون مفاجأة رؤية الشيء نفسه يتحول إلى آخر لاتكف عن استثارة شهيته الإليسية - وهذا على الأقل هو ما جعل أحد آباء الكنيسة الأوائل تيرتليان Tertullien يحكم على لذة التحول Metamorphose بأنها - لذة إحلال هذا العالم حيث كل شيء عادى ومنظم بعالم آخر تجرى فيه الفانتازيا مطلقة العنان<sup>(٤١)</sup>. هذه الملاحظة تبدو لنا قابلة للتطبيق بالأحرى على مسرح ماريغو. فالكذب والخداع والتنكر تصبح لديه آليات درامية ينتظرها الجمهور ويقبلها ويعدها جزءاً من العرف المسرحى.

علينا أن نذكر أن الإفراط فى تنبؤيات المؤلف داخل هذا المشهد يجعله مقروناً بالازدواجية، إن إخراج الحوار المتبادل يقدم للجمهور وكأنه معد سلفاً ومحسوب بدقة.

### (الأمير عند رؤيته سيلفيا، يحييها بإذعان كبير)

سيلفيا : من؟ ها أنت ذا يا سيد، كنت إذن تعلم جيداً أنني هنا؟  
الأمير: نعم، يا آمنة كنت أعرف، ولكنك كنت قد طلبت منى ألا أراك مطلقاً! ولذا لم أكن أجرو على الظهور بدون سيدتى، التى ألحت على أن أرافقها، والتى حصلت من الأمير على شرف أن تعبر لك عن توقيرها.  
السيدة لاتقول شيئاً، تنظر فقط باهتمام إلى سيلفيا، هى وفلامينيا.... وتعبر كل منهما بوجهها فى وجه الأخرى.

سيلفيا : بهدوء، لست غاضبة لرؤيتك، وأنت ترانى حزينة. أما بخصوص هذه السيدة، فأنا أشكرها لرغبتها فى أن تعبر لى عن توقيرها. أنا لا أستحق ذلك، ولكن لتنفذ مشيئتها بما أنها رغبته، وسوف أرد لها الجميل قدر استطاعتي، ولتعدرنى لو تم ذلك على غير ما ينبغي.



ليزيت: نعم يا صديقة، سأعذرك من كل قلبي، لن أطلب منك المستحيل.  
 سيلفيا (تكرر، ويبدو عليها الغضب، ثم تحدث نفسها معبرة عن التوقين): لن أطلب منك المستحيل، أى طريقة فى الحديث!  
 ليزيت: ماعمرك يا بنيتي؟  
 سيلفيا: نسيت يا أمى.  
 فلاديمير ليليفيا: طيب.  
 (يظهر الأمير ويتظاهر بأنه مندهش)  
 ليزيت: الأمر لايعنيها فيما أعتقد؟  
 الأمير: لكن يا سيدتى ماعنى هذا الكلام؟ تحت ذريعة المعجىء لتحية سيلفيا تقومين بإهانتها؟

ليزيت: لم يكن هذا مقصدي. كان لدى فضول أن أرى هذه الصبية التى يحبها الكثيرون وتثير عاطفة متأججة، أريد أن أعرف ما المرغوب فيها؟ يقال إنها ساذجة، هذا ملمح ريفى يجعلها أكثر إمتاعاً، يمكنك أن ترجوها أن تبدى لنا بعض ملامح الساذجة، قلن روحها.  
 سيلفيا: لا يا سيدى، الأمر لا يستحق العناء، فروحى ليست ممتعة مثل روحك.  
 ليزيت: (ضاحكة) هاه، أتريد بعض الساذجة. هاهى ذى بعينها.  
 الأمير: اذهبي يا سيدتى.  
 سيلفيا: سينفذ صبرى إن لم تذهب، سأغضب للغاية!  
 الأمير (إلى ليزيت): سوف ترجعين عن مسلكك هذا.  
 ليزيت (منسحبة مع مظهر متكبر): الوداع، إن موضوعاً كهذا ينتقم لى بما فيه الكفاية، من الذى قام باختياره<sup>(١٢)</sup>.

سيلفيا فى آن مؤدبة (سوف أشكرها على رغبتها فى التعبير عن توقيرها لى) ومتواضعة (لأستحق كل هذا). فتشكر ليزيت لرغبتها فى التعبير عن توقيرها لها. كل إجراء مشروط برغبة السيدة (فلتفعل ذلك بما إنها هى إرادتها). محاولتها للاعتذار كانت فعلاً مهذبة تماماً (سوف أرد على تحيتها حين أتمكن، ولتعذرنى إذا لم أقم به كما يجب)، والذى تتكرر صيغته بالمبارة: (سوف يكون لطفاً منها أن تذرني فى حالة ما لم أقم بهذا كما ينبغي). وهكذا، فإن سيلفيا تتلاعب باقتدار بلغة المجاملة.

بالفعل فى هذه اللعبة المعقدة ذات الأواصر المتناقضة - ينبغى الشكر دون التذلل، وقبول التوقير دون صلف - إلخ - التى تشكل خطاب المجاملة، نجحت سيلفيا فى التحكم فى حديثها وتوجيهه دون خوف أن تفقد كرامتها<sup>(١٣)</sup>. بل على العكس، لقد سمح لها ذلك بالاندماج بصورة أكثر عمقا فى هذه اللعبة الاجتماعية.

تلتقط ليزيت بخبث المعنى البلاغى لكلمة "يعذر" وهى المعنى الحرفى لكلام سيلفيا، ومن هنا تأتى السمة العدوانية فى ردها غير المتوقع: (نعم يا صديقتى، سأعذرك من كل قلبي، أنا لأطلب منك المستحيل). "المستحيل" يمكن أن يعنى: "ليس من المتصور أنه بإمكانك أن تقومى بتوقير سليم". وهكذا، فى هذا الطقس الاجتماعى نجد أنفسنا، بدلاً من الإدراك القائم على حسن النية Captatio benevolentiae المعتاد، أمام إدراك قائم على سوء النية Captatio malevolentiae بصورة غريبة، كما أن سيلفيا هى التى أشارت إلى انعدام الأدب عندما كررت لنفسها وهى غاضبة، كلام الطرف الآخر للتعليق عليه: (لن أطلب منك المستحيل، أى طريقة فى الحديث)<sup>١٤</sup>

هذا المثال يشكل إذن جزءاً من ظواهر "المغايرة" فى القول، أو الازدواج القولى لو التزمنا بالمصطلحات التى تبينناها. فبتكرارها كلام من تحاورها، تقوم سيلفيا (التحدث الأول) بعملية انقسام تمكنها من أن تأخذ مسافة من أقوالها - ويصبح لصدى المحاكاة هنا بعد ساخر. وبمعنى آخر، يكون الازدواج فى القول الذى أوصل إليه تكرر سيلفيا لكلام الطرف الآخر قد سمح لها بالآ تهتم إلا بالمقطع الثانى.

وتواصل ليزيت مهاجمتها لسيلفيا، ولذلك تستخدم بمهارة ما هو ضمنى. فبالفعل تحاول عبر سؤالها أن تقيم علاقة اضطرابية (كل فعل للكلام مفهوم على أنه محتو على مزاعم، مزاعم أولاً فى أن يكون شرعياً، وأن يكون له الحق فى أن يكتمل. باختصار: أن يكون مسموحاً به، وأن تكون له سلطة أن يمارس تأثيراً على الآراء والسلوك اللفظي وغير اللفظي للمرسل إليه<sup>(٣٧)</sup>). ومن خلال استخدام التعبير المتعالى - وفى حالتنا هذه - ذى النبوة المحقرة: "يا بنيتى"، تسعى ليزيت إلى تصغير سيلفيا وإخجالها. وبرغم ذلك لم ترتبك سيلفيا لهذا الهجوم الصريح، ولكنها ردت بقوة فى لعبة الصد والرد. وكان ردها يشير إلى الإهانة ويحولها إلى صالحها ("تسيت يا أمى").

هكذا حولت ليزيت الحوار الذى بدأ حواراً متحضراً، من خلال عدوانها المباشر والموتر لها، إلى حوار يدور فى إطار من الانحراف والكراهية فى القول. إنها تهدد بقصد وعلى غير المتوقع الوجود الإيجابية والسلبية لسيلفيا مما يجعلها تنتبه لنتيحتها فى مهاجمتها.

فى حين أنه فى المعتاد، وحتى بين أشخاص يكرهون بعضهم البعض، يتم تجنب العدوان اللفظي لصالح إستراتيجيات تقوم على عدم المباشرة. ولا يتم التخلي عن التحضر إلا كملجأ أخير<sup>(٣٨)</sup>. ماذا يمكن أن نقول إذن عن سلوك كهذا فى مسرح ينتمى إلى عالم موسوم بقمم مجتمع البلاط، حيث لا تُعدّ طقوس الأدب مجرد كماليات<sup>(٣٩)</sup>، بل على العكس هى "التعبير عن الوجود الاجتماعى. وعن المكانة التى يحتلها كل فرد فى التراتبية الموجودة"<sup>(٤٠)</sup>؟

هل يمكن إلا أن نقول: إن هذا السلوك "غير العادى" يجد تفسيره الكامل لدى الشاهدين<sup>(٤١)</sup>.

لا يتعلق الأمر هنا بقسوة مجانية<sup>(٤٢)</sup>، أو على الأقل ليست كذلك بالنسبة للغاية المسرحية، حتى وإن بدا الأمر كذلك لسيلفيا. إن عدوانية الحوار وتعبيراته اللاذعة لهما هدف محدد، إيقاع سيلفيا فى فخ الكرامة الذى تراهن عليه فلامينيا منذ بداية المسرحية: (من ناحية الطموح، سيلفيا ليست متعلقة به البتة، ولكن لها قلبا، وبالتالي لديها زهو، وعن طريق هذا سوف أعرف كيف أردّها إلى واجبها بوصفها امرأة) (الفصل الأول المشهد الثانى ص ٢٥٨).

هذا الشجار العنيف الذى يقترب من المأساة ليس صعباً إلا على سيلفيا، ولكنه ليس كذلك على المشاهد الذى يستمتع به فى الواقع. إن تلقى موقف أو حدث كوميدى يكون مرتبطاً بحكم المشاهد! أى من يراقب الحدث.

هذا المراقب، الذى يشعر بأنه فى مرتبة أعلى، يسعد حسب التقاليد، بما يحدث. هذا النظام الذى يقوم على تفوق المشاهد تجاه الشخصيات يرجع إلى المؤلف، الذى يلجأ إلى عدد من المؤشرات<sup>(٤٣)</sup> لى يعلم جمهوره بازواجية الموقف. فى المسرح الكوميدى يدرك المؤلف والجمهور الموقف بالنظرة نفسها، وبالتالي فكلاهما متواطئ مع الآخر. ولكن اتفاقهما يستبعد الشخصيات التى تعانى، أو تخشى أو تأمل دون أن يشاركها شخص فى شدتها وقلقها. وهنا اختلاف جوهرى مع المشهد المأساوى. هذا الانقسام الذى يحدثه الضحك يفسر كيف يمكن للحكاية أن تتم حسب منظور مزدوج، بفضلها يمكن لأسباب مؤلة أن تتحول إلى تأثيرات مسلية<sup>(٤٤)</sup>.

فى هذا المشهد، سيلفيا وحدها تتحدث "بجدية". بالنسبة للآخرين الموقف كله اختلاق Fiction، كوميدى صغير صنع للأمير وشاركه، بل وبمباركته. وينتج عن ذلك أن أفعال الكلام المختلفة تنطلق منهم إليها. التهديد، والوعيد يبدوان لها حقيقيين، فى حين أنهما فى الواقع ليسا كذلك. وبرغم التفوق العرفى للشخصيات الأخرى بالنسبة لها، لا تُعدّ سيلفيا محل استهزاء بواسطة الزيف الذى هى ضحيته، بل على العكس، تتخلص بمهارة من الموقف.

فى إطار التنكر، لا يكتسب الكلام قيمة وحيدة. إن دهشة الأمير مصطنعة، وتهديده ("سوف ترجعين عن مسلكك") ليس حقيقياً، ليس إلا مناورة مكررة للاقترب أكثر من سيلفيا. هكذا، فالكذب يحبذه التنكر، لأنه كان لا يقبل من الأمير، الضامن للعدالة والقانون، أن يكذب تحت اسمه الحقيقى.

بمعنى آخر. هذا إخراج مسرحي مزدوج: المؤلف تجاه جمهوره، والشخصيات بالنسبة للأمير. هذه الحالة المسرحية مزدوجة الغاية. هذه المسرحية المفرطة. هي، كما أشرنا، العلامة الدامغة على تعددية صوتية مزدوجة المستوى.

الأمير يقف هنا موقف الحكم في "مبارزة لفظية"، في شجار شفوي يضع طرفيه في مواجهة بعضهما البعض. هذه المواجهة التي دبرتها فلامينيا ليست إلا تكتيكا جديدا هدفه الوحيد هو خدمة غرض الأمير.

#### الخلاصة :

إن توسيع مجال تطبيق فكرة التعدد الصوتي قد سمح لنا بأن نطبق وأن نحدد مناهج للتحليل متميزة قائمة على تحليل النصوص باستفاضة وتفصيل. فبالجمع بينها وبين التحليل البرهاني من وجهة النظر الخاصة بكل قائل، سمحت لنا فكرة التعدد الصوتي في القول بأن تلقى أضواء على إستراتيجية مقام التأليف في الإخراج المسرحي للأصوات - آخذين في الحسبان القول المزدوج داخل المشاهد وخارجها والذي يسم عملية الاتصال المسرحي. إن تحليل التعدد الصوتي في النص التابع من الأصداء التي هي داخل النص وبين النصوص قد أدت في الغالب إلى دراسات في الأدب المقارن الذي حدث نتيجة للمواجهة بين أكثر من مقام للتأليف (موليبير وتيرنس على سبيل المثال). إن تحليل التعدد الصوتي في المسرح والذي تولد بسبب المسرحية المتجلية بشكل خاص في المسرح الكوميدي قد أفضت إلى تساؤل متجدد، درامي وجعالي عن المسرح الكوميدي.

إن الربط بين أكثر من مجال نظري يجد تماسكه وانسجامه في السؤال الخاص بوظيفة مقام التأليف في المسرح الكوميدي.

فمقام التأليف يبدو أنه صوت يختلط بصوت الشخصيات، وأحيانا أخرى هو صوت منظم لأقوالهم مؤسسا لتعدد صوتي من مرتبة أعلى. صوت له موقع غير محدد ولا يمكن تغايبه، أحيانا خارج الحكاية الخيالية وأحيانا وراءها، بل ويختلط في بعض الأحيان بشكل مباشر بعالم الخيال.

وإذا كنا للحدث عن التعدد الصوتي في مجال الدراما قد لجأنا بالضرورة إلى ازدواجية القول في الخطاب المسرحي، وبالتالي إلى صوت مقام التأليف، فإننا نحيل التأثيرات الكوميديّة المنتجة إلى قصديّة هذا الحضور، وبالتالي إلى لغة الأصوات الناتجة عنها. إن السخرية أو التأثير المسلي الناتج عبر الكلام هو أحد نتائج هذا التعدد الصوتي في المسرح. ولهذا فهو يتخذ بعدا جديدا من خلال التفسير التعددي الذي نستثمره فيه. بمعنى آخر، بواسطة لعبة الأصوات التي يضعها في المشهد، إن التعدد الصوتي هو حامل للكوميديا.

إن نقل إشكالية التعدد الصوتي والمفاهيم التي تستخدمها إلى مجال الدراما يغير بعمق قراءتنا، ويثري فهمنا للنص المسرحي الكوميدي. كما يسمح لنا بالوقوف على التركيبة اللاحقة والساخرة للقول فيه.

#### هوامش :

1- انظر BAKHTINE, *Le Marxisme et la philosophie du langage, essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit, 1977; *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1978; T.TODOROV, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique, suivi de Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, coll. "Poétique", 1981

2 - في كتاب *Esthétique et théorie du roman*، يقدم الرواية يحسبائها "ظاهرة متعددة الأساليب، متعددة اللغة، متعددة الصوت" وداخل هذا النوع، يُخذ باختين أن أعمال دستوفسكي، في مقابل أعمال تولستوي أحادي الصوت، هي النموذج الأمثل على الأدب المتعدد صوتيا. "الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات، أحيانا تنوع لغات وأصوات فردية، تنوع منظم أدبيا [...] إن خطاب المؤلف والرواية، والأنواع البيئية، كلام الشخصيات، ليسوا إلا الوحدات المكونة للأساس والتي تسمح لنزعة التعدد اللغوي أن تدخل إلى الرواية (الرجع السابق ص ٨٩ - ٨٨).

3 - R. MARTIN, *Pour une logique du sens*, Paris, PUF. 1992.

4 - E. ROULET et al., *L'articulation du discours en français Contemporain*, Peter Lang, Béné, 1987.

O.DUCROT et al., *les mots du discours*, Paris, Minuit 1980; O. DUCROT, "la 5. notion du sujet Parlant" Recherches sur la philosophie et le Langage" in *Cahiers du groupe de recherches sur la philosophie et le langage*. n.2, Grenoble, 1982. PP 65 – 92; "Polyphonie" in *lalies*, n.4, Paris, 1984, PP. 3-30; *Le Dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984; A Propos de la question du sens: La polyphonie en linguistique, in *les Grandes Conférences de Jussieu*, "A la recherche du sens Perdu" 1988 PP. 1 – 12.

6 – DUCROT, *Le Dire et le dit*, PP. 173-174

7- DUCROT, A propos de la question du sens, p.3.

8- يحدد دوكرو القول مستخدماً مصطلحات الاختيار والاستقلال النسبي. فهو يرى أن القول عبارة عن مقطع يرتبط باختيار "مستقل نسبياً" عن اختيارات الآخرين" ولكي يكون بالفعل مستقلاً نسبياً فإن على المقطع أن يرضى في نفس الوقت شروط التماسك والاستقلال. "هناك تماسك في مقطع عندما لا يكون أحد المكونات قد اختير لذاته أي عندما يكون اختيار كل مكون محدد باختيار الكل" ويقال عن بقية أنها مستقلة إذا كان اختيارها ليس مقتضياً بواسطة اختيار مجمل أكثر اتساعاً تمثل جزءاً منه".

O. Ducrot, *le dire et le dit*, P. 174 – 175.

القول يتحدد حتى الآن بأن يظهر قولاً ما، أي الحدث الفريد المكون من الظهور الزمني والآتي في القول.

9- A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Ed – Socials – 1977, P.238.

10- UBERSFELD, *Ibid*; P.PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Ed. Sociales, 1980; KERBRAT-ORECCHIONI, "Quelques aspects du fonctionnement du dialogue théâtral", Colloque de Toronto 1982; A.REBOUL, *Le Discours théâtral*, these de 3e cycle, E.H.E.S.S., Paris, 1984.

11- DUCROT, *Le Dire et le dit* P.176.

(١٢) يؤكد دوكليرك و دوكرو في مقالهما عن *Les animaux malades de la peste* فيما يتعلق بالعنوان، على صعوبة تقطيع نص أدبي إلى مجموعة أقوال. واستحالة اعتبار أن الكلمات التي تكونه "كلمات تكون قولاً، بالمعنى اللغوي للمصطلح، أي كلا مستقلاً يعبر بنفسه عن اختيار تام للقاتل بشكل مستقل عم يليه، وهذا لسبب بسيط هو أنهما يرون في الكلمات التي تشكل العنوان إشارة إلى استمراريتها

DECLERQUE et DUCROT, ' *les Animaux malades de la peste: Approche pragmatique et rhétorique* " Actes du Colloque d'Albi, *Langages et Signification*, tome 2, 1983, pp. 5-38.

13- DUCROT, *le dire et le dit*, P. 177

14 ( ) لن نأخذ في الاعتبار البعد الذي تقدمه التناولات الأخرى. في المقابل، بواسطة تنويعات المؤلف أو النص المصاحب نعتبر النص كإمكان للعبة يحركها مسار عقلي خلال القراءة، ويتخذ النص طابعاً آتياً بهذا البعد الجوهري الذي تشكله.

15- M. ISSACHAROFF. *Vox clamantis: L'espace de l'interlocution* in *Poétique*, n.87, Paris, Seuil, 1991, P.315.

16) فتتذكر أنه في نظرية التعدد الصوتي للقول. يقيم دوكرو تمييزاً بين المتحدث Locuteur من جانب والناقل enonciateur من جانب آخر. فالمتحدث كائن نظري. ومفهوم خطابي داخل اللغة، هو مقام داخلي حتى بمعنى القول. وعلاوة على ذلك هو الشخص الذي يقول: "أنا" والذي تميل إليه كل علامات الضمير الأول وهو المسؤول عن القول. أي هو الشخص الذي يحال إليه في القول نفسه المسؤولية الكاملة للقول. أما القائلين فهم أيضاً كائنات نظرية ومفاهيم خطابية داخل اللغة؛ ولكنهم أشخاص ليس لهم نفس الخصائص المفردة للمتحدث. إن الوجود الخطابي المعطى لهم من خلال كلام المتحدث يدعم المواقف وجهات النظر المقدمة. من المفترض أن يعبروا عن أنفسهم من خلال القول دون أن نحيل إليهم كلمات محددة؛ إذا "تكلّموا" يعني فقط أن القول ينظر إليه باعتباره معبراً عن وجهه نظرهم وموقفهم ومسلكهم، ولكن ليس بالمعنى المادي للكلمة أي كلامهم". دوكرو يطلق إذن لفظ قائل على الأصول المعزوة داخل القول حتى من وجهات نظر مختلفة ثم تقديمها.

DUCROT, "A propos de la Question du sens P.5.

17-M.ISSACHAROFF, "Voix, autorité, didascalies". in *poétique*, n.96, Paris, Seuil, 1993. P. 464 - المرجع السابق .

G. DECLERQ et O.DUCROT, المرجع السابق. P. 33.

٢٠- الإنعكاسية تتحدد عموماً بحسبانها القدرة على الإشارة للذات، المرجعية الذاتية. إنعكاسية الخطاب هي إذن ملكته الخاصة في الإحالة إلى نشاطه القول الخاص، أن يقول مبيّناً أنه يقول، أن يصف نفسه مستخدماً نفس اللغة. إن ظواهر الإنعكاسية الخطابية أو اللغوية حاضرة في كل مكان سواء في المحادثات العادية أو في الخطابات الأدبية الأكثر رقيّاً. لكنه يكتسب بعد مختلف تماماً وقيمة مختلفة تماماً في الأدب، أو على الأقل فيما يعيننا وهو المسرح. فبالفعل يدور الحديث في الغالب شأن المسرح عن "التقديم الذاتي" لكي تشير به إلى ظاهرة الإنعكاسية المسرحية أي المسرح الذي يتسلى بتقديم نفسه.

إبراز مسرحية المسرح وأنظر مزيد من التفاصيل:

G.FORESTIER, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 1996, P.325.

21- FORESTIER "Déguisement". in M.CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas 1991, P.245. PAVIS. *Déguisement Dictionnaire du théâtre*. Termes et concepts de l'analyse théâtrale, Paris, Editions Sociales, 1980 P.104.

22- G.FORESTIER, B المرجع السابق p. 245.

(٢٣) المرجع السابق .

(٢٤) الصيغة المسرحية يمكن أن تتحدد باللعبة التي تتمثل في التشهير أمام الجمهور بالخاصية حين المسرحية أو العرفية لقطع ، لحوار - لوقف ، لشخص، للعبة على الخشبة ، الخ. بمعنى آخر نقول أن تطرح أمام النظر التروس المسرحية - بالتشديد على أثر درامي أو برفض محو مسارات الانتاج المسرحي - الكاتب المسرحي يحطم لحظيا الوهم مذكرا القاري/ المشاهد بأن الأمر يتعلق بمسرح، ويخلق بذلك إفهات مسرحية. انظر لمزيد من التفاصيل فكرة "المسرحية في المرجع السابق P.421. FORESTIER, *Illusion et théâtre* . w PAVIS, وانظر أيضا P.146

(٢٥) الطبعة المستخدمة في نص ماريغو *Théâtre Complet*. Ed. DELOFFRE, RUBELLIN, Paris, Garnier, Classique. T.L., 1989.

(٢٦) فلنذكر سريما بالموقف المبدي : لأن الأمير كان يرغب في أن يحب لشخصه وليس لموقعه قام بخطف سيلفيا ليفصلها عن عشيقها. ومع ذلك كل المحاولات وكل الاستراتيجيات المستخدمة حتى الآن بواسطة ممثلين البلاط من أجل "تدمير حب سيلفيا لأرلكان" (الفصل الأول المشهد، P. 258 ) قد باءت جميعها بالفشل.

(٢٧) ينبغي ملاحظة أن ليزيت، بفضل تنكرها، ستنتج في إثارة ومهاجمة سيلفيا مضيقا بذلك المصادقية على الأقوال المفترض أنها شريرة، التي نقلتها فلامينيا في المشهد السابق .

28- UBERSFELD, *Lire le théâtre*, P. 130.

(٢٩) يكفي ، حسبما يرى فورستيه، وضعها على بعد حتى تبرز مسرحيتها كما هو الحال في الكوميديا الكلاسيكية أو المسرح المعاصر (نظرة خارجية، تعليق ساخر، إلخ .. المرجع السابق CORVIN, *Déguisement*).

30 - CORVIN, *Lire la Comédie*, Paris, Dunod, 1994, P.40

(٣١) (التشديد من عندنا) A. II. SC 2, P.280 - 281

(٣٢) يرى جوفمان أن كل فرد، في التفاعل الاجتماعي، هو مشدود بين ضرورتين: الدفاع عن أرض الأنا الخاص به (بصورة أخرى، محاولة إنقاذ "الوجه السليبي" له) وإقامة رابطة اجتماعية مع الغير (أو إنقاذ "لوجه الإيجابي" له، أي الحاجة لأن يكون معترفا به ومقدرا من قبل الغير) وهذه الضرورات من الصعب التوفيق بينهما، لأن إقامة الرابطة الاجتماعية تجبر الفرد على أن يتخلص عن بعض الحواجز ويقدم بذلك الطريق للتسلل إلى الأرض، E.ROULLET, "Modalité et illocution" in *Communications* no32, 1980, P.217) Seuil, Paris,

(٣٣) أجل الحفاظ على وجهه هو، فإن هناك بعض المشاهد تمثلي، بالوعيد سوء، بالنسبة للوجه السليبي لأحد المتحدثين (طلب، عرض، من جانب المتحدث/ شكر، وقبول للمرض بالنسبة للمخاطب) وإما لوجهه الإيجابي (نقد، سباب، من جانب المتحدث/ اعتراف اعتذار بالنسبة للمخاطب) ولهذا نقابل في الحوار استراتيجيات تفاعل يكون دورها تقليص هذا الوعيد أنظر لمزيد من التفاصيل. E.GOFFMAN, *la Mise en scène de la vie quotidienne*, t.1: la présentation de soi; t.2: les Relations en publique, Paris, Minuit, 1973 et les rites d'interaction, Paris, Minuit 1974.

انظر أيضا فيما يتعلق بتأثير التفاعل الاجتماعي على البنيات اللغوية، مقالات "Strategies d'interaction, mode d'implication et marqueurs illocutoires" in *Cahiers de linguistique française*, université de Genève, 1980.

33- DUCROT, *les Mots du discours*, p.126.

34- MAINGUENEAU, *Pragmatique Pour le discours Littéraire* Paris, Bordas, 1990 P. 113.

35- Ibid., p.118.

36- N. ELIAS, *la Société de cour*, trad. Fr. 1985, Flammarion, P.84 Cité in MAINGUENEAU, Ibid., P. 118.

(٣٧) ينبغي أيضا ألا ننسى أن مسرح ماريغو له بعد إنقلابي بالنسبة لسياقه الاجتماعي. هذا البعد الانقلابي يوضحه في هذا المسرحية، شخصية أرلكان.

(٣٨) ينبغي الإشارة إلى أن قسوة الكائنات التي تسكن العالم المزعوم أنه جوهر الكوميديا قد شدد عليه ساريل SAREIL في *Ecriture Comique* . هذه القسوة التي لا تتوافق مع فكرة الكوميديا (يبدو أنها لم تجذب إنتباه الملحنين [...] لأن العدوانية، تتجلى أساسا في الكلام. إن انفصال الشخصيات يمنع أن تتحول هذه القسوة إلى أعمال عنف على SAREIL, *L'écriture comique*, Paris, P.U.F. 1984. P. 83. (التشديد من عندنا) .

حتى لو كان هذا صحيحا في أغلب الأحوال. لا يمكن لنا أن نهمل مشاهد الحشو Farce التي تتطور إلى الضرب بالعصا على سبيل المثال، نرى سكانا يصرب التيبيل جيروننت في مسرحية القالب وأرلكان يضرب تريفلان في المشهد التاسع من الفصل الأول في مسرحية.

(٣٩) أنظر تنويعات المؤلف المختلفة في هذا القطع.

40- SAREIL, op. cit., P.94.

## قراءة لرواية إله الأشياء الصغيرة ، لـ "أرونداتي روي" The God of Small Things, Arundhati Roy

منى برنس

أثارت رواية إله الأشياء الصغيرة The God of Small Things للكاتبة الهندية أرونداتي روي Arundhati Roy جدلاً كبيراً فى الأوساط الأدبية البريطانية عقب إعلان فوزها بجائزة البوكر Booker Prize لعام 1997<sup>(١)</sup>.

وحين اعتبرها الكثير من النقاد عملاً رائعاً وجديداً ويستحق الفوز بالجائزة عن جدارة، اعتبرها آخرون عملاً رديئاً لا يستحق الوصول إلى مستوى قائمة الترشيحات. فبينما أشادت مثلاً جيليان بير Gillian Beer، رئيسة لجنة التحكيم بقدررة روي Roy على الابتكار اللغوى، وبقدرتها الهائلة على سبر أغوار النفس البشرية، وصفت كارمن كاليل Carmen Calil - رئيسة لجنة التحكيم للعام السابق الكتاب بأنه "رديء جداً". ويتناقض هذا العداء البريطانى الصريح للكاتبة الهندية مع الاستقبال الرائع الذى حظيت به الرواية على مستوى العالم. ويرجح البعض أن ذلك يعود إلى أن الرواية عن الهند وليست عن بريطانيا أو أيرلندا.

وقد رأى بعض النقاد أن أسلوب روي يتميز باستخدام جديد للغة الإنجليزية، وكسر لتقليدها اللغوية، وابتكار لمفردات جديدة، وإعادة تركيب لما هو معروف سلفاً، وهو ما أصبح فيما بعد تقليداً للكتاب الهنود الذين يكتبون باللغة الإنجليزية.

وفى الهند، برغم النجاح الذى حققته الرواية، فإنها أثارت أيضاً جدلاً من نوع آخر. فقد اضطرت روي للدفاع عن روايتها فى محكمة صغيرة بجنوبي الهند، فى منطقة كيرالا Kerala، وهى المنطقة التى ولدت بها روي، والتى استخدمتها مكاناً للأحداث التى تدور حولها الرواية. والتهمة التى وجهت لروي هى خدش الحياء العام، وذلك من خلال وجود بعض المشاهد الحسية بالرواية. والمشكلة فى الواقع ليست فى وجود هذه المشاهد، وإنما لأن روي قدمت مشهداً رومانسياً لامرأة مسيحية تمارس الحب مع رجل من طبقة "المنبوذين"<sup>(٢)</sup> وهذا هو ما أثار غضب الرأى العام المحافظ الذى يؤكد دوماً على هذه الفروق الطبقية وعلى وجوب الالتزام بها.

و أرونداتي روي (٣٩ عاماً) كاتبة سيناريو، وسبق وأن قدمت سيناريوهين لفيلمين روائيين سينمائيين، كما شاركت فى لجنة التحكيم بمهرجان كان السينمائى فى عام 2000. وقد ولدت روي فى جنوبى الهند فى منطقة كيرالا، ثم انتقلت إلى نيودلهى، ودرست الهندسة المعمارية وهى تعيش حالياً بنيودلهى.

ومن الممكن القول بأن الرواية تحمل بعض ملامح السيرة الذاتية. فالمنطقة التى تدور بها أحداث الرواية هى منطقة كيرالا، كما أن روي نفسها تنتمى لعائلة مسيحية سوريانية مثلها فى ذلك مثل راحيل Rahel الرواية الرئيسية للأحداث. كذلك درست روي الهندسة المعمارية وكذلك راحيل. ولروي أخ ليس توأمًا، وتزوجت من رجل أمريكى وطلقت منه بعد فترة، وهذا ماحدث أيضاً لبطلة الرواية.

ونظراً لأن روي من أصل مسيحي سوريانى، فقد سارعت إحدى دور النشر السورية "دار الجندى"، إلى ترجمة الرواية وتقديمها لقراء العربية، وقامت بالترجمة جهان الجندى التى يحسب لها الجهد الهائل الذى بذلته فى نقل هذه الرواية إلى العربية. ونظراً لصعوبة الأصل الإنجليزى، تبدو الترجمة غريبة أحياناً لقارئ العربية المعتاد على جمل كاملة سليمة نحوياً، وهو ما كان يشكل صعوبة فى القراءة أحياناً. فالأصل الإنجليزى يعتمد على جمل قصيرة جداً، بل وأحياناً على عبارات غير كاملة أو مجرد كلمات فقط. وتستخدم روي علامات الترقيم بكثرة وبخاصة النقطة بين العبارة والأخرى وبين الكلمة والأخرى، مما يفسد الشكل التقليدى للجملة المفيدة ولاستخدام علامات الترقيم كذلك ابتكرت بعض الكلمات، ومزجت بين كلمات أخرى، مما يجعل نقل هذه اللغة الفنية إلى العربية أمراً صعباً جداً وأحياناً يصبح غير مفهوم.

ولغة الرواية أيضًا لغة مكثفة موحية تقترب في أحيان كثيرة من اللغة الشعرية. ونجد الكاتبة في أحيان أخرى تلجأ إلى الحيل المبتكرة لإخراج لغة جديدة أو لإبراز طريقة استخدام الطفلين للغة، مثل ضم الكلمات بعضها لبعض دون فواصل، أو نطق مقطع تلو الآخر، أو الفصل بين المقاطع، وبعضها البعض في الكلمة الواحدة. كما تستخدم الكاتبة فقرات تتكون من كلمة واحدة أحيانًا ونقطة، أو عبارات متواصلة تتوزع فيها الحروف الكبيرة Capitals بشكل مسرحي أحيانًا. كل هذا اللعب والتعريب والتكسير للغة ربما يمكن شعورًا مشتتًا للرواية، يتناسب مع البؤرة العاطفية للأحداث التي تتميز بالتحويلات والانتقالات المفاجئة.

## (١)

### فن القص في إله الأشياء الصغيرة

"القصص العظيمة هي القصص التي سمعتها وتريد أن تسمعها ثانية. تلك التي تستطيع أن تدخل من أي مكان وتظن براحة. إنها لاتخذعك بنهايات تشويق (أو مراوغة)<sup>(١)</sup>، ولا تفاجئك بغير المتوقع. في القصص العظيمة أنت تعرف من يعيش، ومن يموت، من يجد الحب، ومن لا يجد. ومع ذلك، أنت تريد أن تعرف كل ذلك ثانية"<sup>(٢)</sup>.

يلخص هذا المقطع الذي يرد في الثلث الأخير من الرواية، والذي يتعلق أساسًا بقصص الآلهة والأساطير الهندية، رؤية "روى" لفن القص، برغم أن هذه الرواية هي عملها الروائي الأول. في إله الأشياء الصغيرة، ليس هناك مفاجآت. فزوى تقدم النهايات وما آلت إليه الأحداث ونتائجها في الصفحات الأولى من الرواية. القارئ إذن يعرف بداية من هي شخصيات الرواية الرئيسية، ويعرف خلفياتهم، وماذا حدث لهم وأخطأهم، من مات ومن عاش منهم ولكن دون تفاصيل. التفاصيل تتكشف تدريجيًا، من ثأيا السرد الماروغ الذي تشجبه روى على مهل، وبذلك يبدو أن اهتمام "روى" الرئيسي ليس الأحداث في حد ذاتها، وإنما تفاصيل المأساة التي حلت بعائلة بأكملها نتيجة انتهاك القواعد والقوانين التي سنت منذ آلاف السنين: "جميعهم عبروا في مناطق ممنوعة، جميعهم تلاعبوا بالقوانين التي تسن وتنظم ما يجب، أن يحب وكيف. وإلى أي حد"<sup>(٣)</sup>. وربما تعبر بنية السرد الماروغ المفتت الذي لا يتبع منطق أو ترتيب الأحداث زمنيًا أو مكانيًا، عن رغبة "روى" في كسر البنية التقليدية لمجتمع قائم على الطبقية، وتفتتت هذه البنية والبحث من خلال هذا التشتت عن علاقات إنسانية حقيقية أرحب من العلاقات الشكلية الزائفة التي تنحصر فيها كل طبقة.

والعائلة التي تحل بها المصائب هي عائلة مسيحية سورية أرستقراطية، وقد أجدادها من سوريا واستوطنوا منطقة كيرالا في جنوبي الهند، وعزلت هذه العائلة نفسها عن بقية طبقات المجتمع الهندوسي التقليدي. ومع احتلال بريطانيا للهند وجدت تلك الطائفة أن مصالحها مع الإنجليز فتوطدت العلاقات، وأصبحت الطائفة المسيحية السورية من أنصار الإنجليز ومن محبيهم. وبرغم افتخار هذه الطائفة بسوريانيتها، فإن ذلك لم يمنع الخالة الكبرى بيبي كوتشاما Baby Kochamma، من أن تقع في حب راهب كاثوليكي إيرلندي، ومن أن تغير مذهبها الديني وتدخل الدير كي تبقى بالقرب من حبيبها، لتكتشف حماقة قرارها فيما بعد، فتخرج من الدير، ولكنها تظل وفيه لحيها العذرى مدى حياتها، وتبدأ في كتابة مذكراتها اليومية فتفتتحتها بكلمة "أحبك"، وتستمر في ذلك التقليد حتى بلوغها سن الثمانين. كذلك تزوجت أمو Ammu المسيحية من رجل هندوسي، وأنجبت منه الستوم إستا Estha وراحيل Rahel، اللذين سيكون مصيرهما سيئًا من وجهة نظر العائلة، لأنهما نتاج زواج مختلط وتشاكو Chacko أخو أمو تزوج من إنجليزية من طبقة عاملة كانت ماثر تحفظ أمه ماماتشي Mammachi صاحبة مصنع الخلات. ويستمر انتهاك القوانين ليبغ ذروته في علاقة أمو المسيحية المطلقة بفيلوثا Vilutha "المنبوذ" والمستخدم لدى عائلتها. وهي علاقة تؤدي إلى مقتل فيلوثا، وغرق الطفلة الإنجليزية صوفي سول Sophie Mol ابنة تشاكو، وانفصال الستوم عن بعضهما البعض وعن أمهما، وطرده الأم من البيت لعموت بالسل لاحقًا وتستمر المأساة لينمو إستا وحيدًا مع أبيه وزوجة أبيه، ويصبح شخصًا منطويًا على نفسه، منسحبًا إلى داخله، وصمته ملازم له كظله. وينمو خواء مرادف لصمت إستا ويأس يلازمان عيني أخته راحيل، التي تتزوج من رجل أمريكي لفترة وجيزة، ويطلقها بعد ذلك

لأنه لم يفهم سر هذه النظرة الخاملة الساكنة في عيني راحيل، لأنه "لم يعرف أنه في بعض الأماكن، كالبلد الذى تنتمى إليه راحيل، تتنافس أنواع متنوعة من اليأس على (احتلال) الصدارة"<sup>(٧)</sup>.

## (٢)

### بنية الزمن

من أهم ما يلفت النظر فى هذه الرواية منذ صفحاتها الأولى، هو حركة الزمن المكوكية؛ إذ يظل الزمن يتحرك قدما وخلفا، ثم يرتد إلى اللحظة الزمنية الحاضرة فى القص مرة أخرى. ومن خلال هذه التقلبات الزمنية المتكررة تنسج "روى" نسج حكايتها بتآن وروية وبدون عجلة أو تسرع، دائريا كمنكبوت يغزل خيوطه بدقة ودأب. فهى قد أخبرت القارئ مسبقا بنهايات الأحداث الدرامية التى حدثت فى الماضى، قبل ٢٣ عاما، وقدمت شخصياتها بعد مرور كل هذه السنوات وبعد التحولات التى أصابتهم جميعا.

تبدأ الرواية بوقفة زمنية تأملية تصف فيها الراوية شهر مايو فى آييمينيم Ayemenem<sup>(٨)</sup>. شهر تأمل حار. الأيام طويلة ورطبة<sup>(٩)</sup>. تعود راحيل من أمريكا لرؤية أخيها التوأم إستا الذى أعيد إلى البيت بعد ٢٣ عاما قضاها مبعدا عن المنزل فى إيمينيم مع أبيه وزوجة أبيه. راحيل مطلقة دون أولاد، وخواء يملأ روحها ويطل عميقا من عينيها. وإستا شبح إنسان رقيق صامت دائما، منطو على ذاته. يعود راحيل عادت إلى إستا أصوات القطار والضجيج، وهى الأصوات التى صاحبته لحظة افتراقه عن أمه وأخته فى محطة القطارات من قبل، منذ ٢٣ سنة.

وهما صغيران فى سن السابعة، قبل غرق صوفى مول وافتتاح أمر العلاقة بين آمو وفيلوثا، كان التوأم يشيران إلى أنفسهما بنحن، "فى تلك السنين المبكرة غير الواضحة"، تتذكر الراوية، "عندما كانت الذاكرة قد بدأت للتو، والحياة مليئة ببدائيات دون نهايات، وكل شئ كان أبديا، كان إستا وراحيل يفكران بنفسيهما سويا على أنهما "أنا"، وبشكل منفصل وفردى على أنهما "نحن" وكأنهما توأم سيامى نادر، الولادة، منفصلان جسديا، لكن "بروحين" مشتركين<sup>(١٠)</sup>. أما الآن، وبعد عودة راحيل وقد أصبح عمر كل منهما ٣١ عاما، فقد أصبحت الراوية تفكر فى كل منهما على حدة "إنها تفكر فى إستا وراحيل على أنهما "هما"، لأن كلا منهما الآن يوجد على حدة، لم يعودا ما كانا، أو ما اعتقدا دوما أنهما سيكونانه دائما.

لحياتهما حجم وشكل الآن، لإستا حياته ولراحيل حياتها.

ظهرت الحواف والحدود والحواجز والتخوم والنهايات القصوى، كمجموعة من المعاريف الأقزام فى أفتقهما المنفصلين، مخلوقات قصيرة بظلال طويلة. تحرس النهايات الغائمة<sup>(١١)</sup>. هما الآن فى عمر أمهما آمو عندما ماتت : ٣١ عاما. ليست سنا متقدمة. وليست سنا صغيرة. لكنها سن صالحة للحياة، وصالحة للموت<sup>(١٢)</sup>.

وهكذا يتتابع السرد وينقطع ويقف بين الحين والآخر لتعلق الراوية على بعض الأحداث أو الذكريات أو الأمور الصغيرة فى محاولة لرؤية لفهم ماحدث. هذا السرد المتقطع يعكس المنظور المشتت للراوية الطفلة والراوية الراشدة، التى تحاول بتآن جمع تفاصيل المشهد واستحضاره. وهى دائما تستحضر تلك المشاهد الصغيرة والتفاصيل الدقيقة والدالة فى الوقت نفسه كما كان الطفلان يعايشانها. فمثلا مشهد وصول صوفى مول إلى المطار ومحاولة الخالة الكبرى إجبار الطفلين على التحدث الإنجليزية والتودد إلى صوفى، وكذلك استعراض الخالة لعرفتها بالإنجليزية وأدبها باستعارة بعض سطور مسرحية العاصفة لشكسبير، ذلك فى محاولة للتمييز بينهم كمائلة أرسقراطية مسيحية وبين بقية الهنود "المتخلفين"، الذين لا يعرفون التحدث بالإنجليزية بشكل سليم. وكذلك اضطراب الطفلين لغناء بعض المقاطع الإنجليزية التى أجبرتهم الخالة على التدرب عليها لأدائها أمام صوفى مول وأمها الإنجليزية.

"اقرحت بببى كوتشاما أغنية للسيارة.



كان على إستا وراحيل أن يغنيا بالإنجليزية بصوتين مطيعين . وبإتجاه.  
وكانهما لم يجبرا على التمرن عليها طوال أسبوع كامل<sup>(١٣)</sup>.  
إلا أن الطفلين يصران على نطق الإنجليزية بطريقة هندية ، بحيث يشددان على المقاطع  
التي لا يجب تشديدها :  
اس - بح - الف - زب - دو - ما وأقول ثانية أسبح<sup>(١٤)</sup>.

Re Joice in the Lo Ord Or-always and again I say re-joice ونظرا لإحساس  
الطفلان بأن صوفى مول طفلة محبوبة من الجميع حتى من قبل أن يراها أى شخص، وذلك لكونها  
إنجليزية بيضاء ذات شعر بنى محمر وعينين زرقاوين، فقد دفع ذلك الطفلين لملاحظة بعض الأمور  
التي فجرتها مشاهدتهما لفيلم "صوت الموسيقى" والذي شاهداه، من قبل عدة مرات ولكن دون أن  
يثير فيهما التساؤلات التالية:

- أ - هل كان الكابتن "فون كلاب تراب" يهز رجله؟  
لم يكن يفعل.  
ب - هل كان الكابتن "فون كلاب" ينفخ فقاعات بصاق؟ هل كان يفعل ذلك؟  
بكل تأكيد لم يكن يفعل.  
ت - هل كان يلتهم ويزرد؟  
لم يكن يفعل ذلك<sup>(١٥)</sup>.

وهذه الأسئلة التي كان التوأم يفكران فيها هي بالضبط بعض السلوكيات التي يقوم بها  
الهنود، والتي كانت الحالة الكبرى طوال الوقت تنبه الطفلين إلى ضرورة تجنبها، حتى لا يبدو أمام  
صوفى مول وأمها متخلفين وغير متحضرين وغير مهذبين. فالحضارة بالنسبة إليها هي تجاهل كل  
ما هو هندي والالتصاق بما هو إنجليزى . وكان تصور الطفلين لاستجابة الكابتن كالتالى :

- كان لدى الكابتن "فون تراب" بعض الأسئلة الخاصة به.  
أ - هل هما طفلان أبيضان نظيفان؟  
لا . (لكن صوفى مول كذلك).  
ب - هل ينفخان فقاعات بصاق؟  
نعم . (لكن صوفى مول لا تفعل).  
ج - هل يهزان أرجلهما، مثل الموظفين؟  
نعم . (لكن صوفى مول لا تفعل).  
د - هل أمسك أحدهما أو كلاهما ، أبدا ، قضيبا لغريب<sup>(١٦)</sup>؟  
ن ..... نعم . (لكن صوفى مول لم تفعل ذلك).

"إذن أنا آسف" قال الكابتن. فون كلاب تراب" إنه أمر مستحيل. لأستطيع أن أحبهما  
(الطفلان الهنديين). لأستطيع أن أكون أبا لهما. أوه كلا<sup>(١٧)</sup>.

وهكذا تظهر عقد النقص وريثة الاستعمار الإنجليزى للهند، ويضطر الهنود الأقل تحضرا  
(من وجهة نظر الهنود أنفسهم) إلى حب الإنجليز بينما الإنجليز غير مضطرين لذلك.

ثم لاتبث الرواية أن تعود إلى لحظة القص الرائنة، لحظة عودة راحيل إلى آيمينيوم بعد ٢٣  
سنة من انفصالها القسرى عن أخيها التوأم:

بعد سنوات، من ذلك ، عندما عادت راحيل إلى النهر، حياها (أخوها).  
بإتسامة جمجمة مريعة، ويتجوف موضع الأسنان، ويبد هزلة رخوة ارتفعت من سرير  
مستشفى.

أمران اثنان كانا قد حدثا.  
تقلص هو . وهى كبرت<sup>(١٨)</sup>.

وبرغم هذه النقالات الزمنية السريعة التي تحدث دون تمهيد، وتكرار هذه النقالات ، فإن  
إيقاع السرد فى العموم بطئ خاصة فى الثلثين الأولين للرواية، وذلك لوجود وقفات زمنية كثيرة تعلق  
فيها الرواية على أحداث ماضية أو على اللحظة الحاضرة، أو تتأمل ماحدث وما آلت إليه الأمور  
الآن. كذلك يمثل النص بمقاطع وصفية كثيرة تصف الطبيعة فى آيمينيوم، فى المنزل فى الماضى

والمنزل الآن، الشخصيات نفسها، ماضيها وحاضرها مما يبطئ من حركة السرد الداخلية. ولا يسرع الإيقاع إلا في الثلث الأخير عندما تبدأ روى في الدخول في تفاصيل الحادث الرئيسي في الرواية، وهو غرق صوفي مول وبده العلاقة بين آمو وفيلوثا، ثم انكشاف أمر العلاقة وما تلا ذلك من أحداث مأساوية، ثم يبطئ النص مرة أخرى عند اقترابه من مشهد النهاية وهو مشهد ممارسة الحب بين العشيقين آمو وفيلوثا حيث يتمهل الزمن قليلا ويمنحهما بعض الوقت كي يستمتعا سويا قبل أن تتلاحق الكوارث وينقضى زمن الحب والمثعة.

ثم تتذكر الرواية فيما بعد الفكرتين الرئيسيتين اللتين فكر فيهما إستا في أثناء إعدادة لرحلة المركب عبر النهر إلى الضفة الأخرى، عندما قرر أن يختبئ هو وأخته بعد أن قالت لهما أمهما في لحظة غضب إنها لا تطيقهما وإنهما طوق في رقيبتها، الرحلة التي قررت صوفي مول أن تشاركهما فيها تضامنا منها مع موقفهما. كانت الفكرتان هما:

(أ) أي شيء (يمكن) أن يحدث لأي مخلوق كان.

(ب) من الأفضل أن يكون المرء مستعداً<sup>(١٨)</sup>.

وبرغم عمليته الطفولية، إلا أن إستا لم يستطع أن يكون جاهزاً لتقبل ماحدث، ولم يكن أبداً مستعداً له، إذ ظل يحمل بداخله "ذكرى شاب له قم رجل عجوز. ذكرى وجه متورم ومهشم، وابتسامة مقلوبة. ذكرى بركة منتشرة من سائل صافٍ ومصباح عار منعكس عليه، ذكرى عينين محتقنتين بالدم فتحتا وجالتا ثم ثبتتا حدقتيهما عليه. إستا. وما الذي فعله إستا؟ لقد نظر في الوجه المحبوب وقال: "نعم"<sup>(١٩)</sup>. الكلمة التي أنقذته هو وأخته وأمه من السجن الذي هدده به الخالة الكبرى، الكلمة التي خان بها فيلوثا، الرجل الذي أحبه كثيراً نهاراً وعشقه أمه ليلاً. وظلت كلمة "نعم" التي حملت إدانة فيلوثا ظلماً "مغروزة هناك في عمق ثنية أو تجميدة، مثل شعرة مانجو بين أضراس، والتي لا يمكن أن "تسبب قلقاً لأحد" وهي طليقة"<sup>(٢٠)</sup>.

وتعلم الطفلان ساعتها أن الأمور من الممكن أن تتغير في يوم واحد، بل في بضع ساعات: إن "بضعة" ساعات قد تؤثر على حصيلة حياة بأكملها. وإنه عندما تفعل تلك "الساعات القليلة" ذلك، فإنها مثل البقايا المنقذة لبيت محروق. ساعة الحائط الملوحة، والصورة الشائطة، والأثاث المسفوح. يجب أن تُنبش من بين الأنقاض وتفحص. تحفظ ويقدم بيان حولها. الأحداث الصغيرة، والأمور الاعتيادية، تسحق ويعاد تشكيلها وتصبح بمعنى "ما" جديدة. وفجأة تصبح العظام الحائلة لقصة"<sup>(٢١)</sup>.

وهذا بالضبط هو ما فعلته "روى". نبشت التفاصيل الصغيرة والأشياء البسيطة، وأعدت صياغتها مرة أخرى لتخرج لنا هذه الرواية العميقة جدا والجميلة جدا.

### (٣)

#### تناقض وقهر

من الممكن أيضاً اعتبار الرواية في مجملها رواية عن القهر الذي ينتج عن تناقضات مختلفة. فالقهر الذي يمارس على الطبقات المهمشة والمستضعفين، وبخاصة النساء وطبقة المنبوذين في هذه الرواية، ولويد التناقضات المختلفة بين الأفكار والشعارات التي ترفعها دولة تعلن عن نفسها بأنها ديمقراطية وبين ممارسات هذه الدولة القمعية. التناقضات الحادة بين أيديولوجيا الحزب الشيوعي الذي يزعم حماية الفقراء والمنبوذين، ويرفع لواء المساواة بين الطبقات المختلفة وبين سلوكيات هذا الحزب وأعضائه العملية تجاه هؤلاء الفقراء والمنبوذين. وأيضا التناقضات التي تولدت عن الوجود البريطاني في الهند وانصاف بعض طوائفه كالعائلة المسيحية السورية عن بقية المجتمع الهندي وربط مصالحها بمصالح المستعمر الإنجليزي وماتولد عن ذلك من ثنائية الكره / الحب تجاه الذات والمستعمر. وأخيرا التناقض في العلاقات الإنسانية بين الحب والواجب، المشاعر الحقيقية والمشاعر الشكلية الزائفة.

فالقهر الذي تعرض له فيلوثا المنبوذ (وكونه منبوذاً أصلاً يعد قهراً طبقياً إنسانيته) والذي أفضى إلى موته موثاً بشعاً على أيدي رجال الشرطة نتيجة للبلاغ الكاذب الذي تقدمت به الخالة الكبرى (والذي اتهمت فيه فيلوثا بأنه اغتصب آمو، وذلك حتى لا تتعرض سمعة العائلة للخطر إذا

أشيعت قصة العلاقة العاطفية)، هذا القتل الوحشي يُعد تعبيراً قوياً وصارخاً عن ذلك القهر الذى يتعرض له المنبوذون على أيدي مؤسسة (يفترض أنها فى خدمة الشعب) من مؤسسات الدولة التى تدعى أنها ديمقراطية. إن ضرب فيلوثا وتشويه جسده دون أى تحقيق أو تحرر، ثم محاولة تلفيق تهمة الاغتصاب يكشفان جليا التناقض الذى يقع فى مؤسسة تعمل من أجل "إحقاق الحق وتأكيد مبدأ العدالة والمساواة، ولكن هذا لا ينطبق على المنبوذين، فهم خارج السياق. ومن المفارقات التى تقدمها "روى" ببراءة، لوحة تصدرت مكتب الضابط فى قسم الشرطة مكتوب عليها الصفات التى يجب أن يتحلى بها رجال الشرطة:

Politeness	أدب
Obedience	طاعة
Loyalty	ولاء
Intelligence	ذكاء
Courtesy	كياسة
Efficiency	كفاءة <sup>(٣٢)</sup>

وقد صيغت هذه الكلمات بحيث يقابل الحرف الأول فى كل منها أحرف كلمة Police. ثم تسرد الرواية عنف رجال الشرطة المفارق تماما لهذه الصفات، كما شهده الطفلان:

"أيقظوا فيلوثا بأحذيتهم.

استيقظ إستا وإراجيل على صرخة نوم مفاجئة من تهشم عظام ركبة .  
سمعا صوت ضرب الخشب على اللحم، والحذاء على العظام، على الأسنان.  
الشخير المكتوم عندما تركل معدة . والسحق الأبهك لجمجمة على الأسمنت.  
وقرقرة الدم فى تنفس رجل عندما تتمزق رثنا بنهاية مسنة من ضلع مكسور"<sup>(٣٣)</sup>.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الشخص الذى كشف أمر هذه العلاقة الآثمة من وجهة نظر العائلة والمنبوذين على السواء هو والد فيلوثا نفسه. إذ رأى أن واجبه بوصفه منبوذا تجاه العائلة التى استخدمته ومنحته كوخا يعيش فيه وعينا زجاجية بدل تلك التى فقدها فى أثناء تأدية عمله، يقتضى أن يذهب إلى العائلة فى أثناء هطول المطر ويقف مرتعشا خارج المنزل (الذى لا يجب دخوله أو لمس محتوياته) ليخبر الخالة الكبرى والدة أمو بأمر هذه العلاقة. يخلع والد فيلوثا العين الزجاجية ويحاول إعادتها لأصحابها، لأنه يرى نفسه مجرما لا يستحق مثل هذا العطف والكرم، يطلب الصنح والمغفرة لأنه والد هذا المنبوذ فيلوثا، ويبدى استعداده التام لقتله.

كذلك يتبدى التناقض الذى يساهم فى قهر فيلوثا للأبد من خلال تخلى الحزب الشيوعى فى آيبرينغ عنه، الحزب الذى يفترض أنه يناصر الفقراء والمظلومين. فقد ذهب فيلوثا إلى الرفيق بيلاي Pillai فى منزله بعد افتتاح أمر علاقة فيلوثا بأمو، طالبا المشورة والنصح والحماية خاصة وأن فيلوثا عضو نشط فى الحزب أيضا. ولكن الرفيق بيلاي يخذله ويرفض التدخل فى أمور شخصية. ويزداد الأمر سوءا عندما ينكر فى قسم الشرطة أن فيلوثا قد ذهب إليه وقت أن اختفى الطفلان، مما أدى إلى أن يتهم فيلوثا ظلما أيضا باختطافه للأطفال وقتل صوفى مول، ويتبرأ تماما من علاقة فيلوثا بالحزب .

نوع آخر من التناقض يظهر من خلال علاقة والد أمو وتشاكو، عالم الحشرات الذى كان يتباهى ويفتخر بأنه يعمل لدى شركة إنجليزية، وبملاقاته القوية بالإنجليزية، فعندما اكتشف هذا العالم حشرة جديدة لم تعترف هذه الشركة بهذا الاكتشاف، وبعد عدة سنوات أرجعت الشركة الفضل لموظف آخر، فظل هذا العالم يحمل المرارة فى داخله ويشعر بأنه أهين من قبل الإنجليز الذين أحالوه إلى التقاعد دون تكريم أو اعتراف بأفضاله فى خدمتهم. نتيجة هذا التناقض والقهر الذى وقع على هذا الرجل من قبل الإنجليز كانت قهرا لزوجته الهندية تمثل فى ضربها يوميا بمزهرية من النحاس. وظل هذا التعذيب اليومى مستمرا إلى أن عاد تشاكو من بريطانيا حيث كان يدرس ومنع والده من إبداء أمه. وكانت النتيجة أن كف الزوج عن الكلام والتعامل مع زوجته نهائيا منذ ذلك اليوم وحتى وفاته.

والخالة الكبرى بيبي كوتشاما، التي أحبت راهبا في مراهقتها قهرت نفسها نتيجة لعلاقة الحب المحيطة، وفرضت الرهينة على نفسها لفترة، ثم رفضت الزواج وفاء لحبها ورفضت كل متع الحياة حتى سن متأخرة جداً، عندما لاحظت راحيل فجأة أن خالتها انقلب حالها وأصبحت تهتم بالأمور الدنيوية التي رفضتها في صباها، فأصبحت تضع مساحيق الزينة، وتصبغ شعرها، وتلتهم الطعام بشراهة، وتشاهد في المحطات الفضائية المسلسلات الأمريكية، وقنوات الجنس.

ومما ماتشي Mammachi زوجة عالم الحشرات التي لم تسلم من أذى زوجها إلا بعد تدخل الابن، وقعت في التناقض المدمر الذي سمح لابنها تشاكو بأن يمارس احتياجاته الذكورية في البيت، فصنعت لغرفته مدخلا خاصا بحيث لا تمر الفتيات اللاتي يأتي بهن داخل البيت. هذا بينما هذه الأم نفسها حبست أمو داخل غرفتها وأمرت بانفصال الطفلين عنها عندما كانت أمو تلبى احتياجاتها المقدسة للحب والعاطفة. وتشاكو نفسه وقع في تناقض مماثل، فهو بوصفه ماركسيا يدعو إلى التكافل الاجتماعي وعدم استغلال طبقة لأخرى، كان يغوى الفتيات اللاتي يعلن لدية في المصنع ويستغلن لقضاء شهوته الجنسية وحسب، دون أي إحساس بالذنب أو الاستغلال أو التناقض.

أما أمو التي انفصلت عن زوجها الهندوسي بعد أن أدمن الكحول وصار يضربها هي وطفليها يوميا، فقد كان نصيبها من القهر مضاعفا. إذ لم يكن مرحبا بعودتها بعد طلاقها هي وطفليها اللذان عن زوجها مختلط لم يرض عنه أبواها. ثم ماحدث لها نتيجة إقامتها علاقة غير شرعية (ليس فقط لأنها خارج إطار الزواج) مع منبوذ، فجزوت بذلك على كسر تابو يقضى بعدم الاختلاط بين الطبقات خصوصا مع المنبوذين منهم. والنتيجة إهانتهما، وإبعاد طفليها عنها، وطردها من البيت لتموت بالسل وحيدة في غرفة قذرة. وتنمو راحيل طفلة برية وحيدة دون أحد يهتم بأمورها الروحية والإنسانية. وينمو إستا بمفرده، فينطوى على ذاته وينسحب إلى داخله ويصمت إلى الأبد. ولكن أمو تظل هي الشخص الوحيد الذي لم يسمح للتناقض الشكلي بأن يسيطر عليه، فمنحت نفسها للحظات حب حقيقي وهي تعلم فداحة الثمن الذي ستدفعه.

#### (٤)

#### الحب المستحيل

ظلت "روى" طوال السرد ترجى مشهد الحب الكارثي بين أمو وفيلوثا إلى أن ختمت به الرواية، وقد عنونت هذا المشهد بـ "ثمن العيش". ويحتمل هذا العنوان معنيين:

الأول: هو التضحية بالحب، بالعلاقة الإنسانية الحقيقية الوحيدة في حياة أمو وفيلوثا، من أجل البقاء على قيد الحياة في منزل قائم على الكراهية، الحقد، والنفاق، الطبقة والتقاليد الشكلية بالنسبة لأمو، وكوخ حقيق على ضفة النهر معزول في طبقة المنبوذة بالنسبة لفيلوثا.

والثاني: هو أن تلك اللحظات الحميمة التي قضاها كل من أمو وفيلوثا سويا في تلك العلاقة التي استمرت ١٤ ليلة هي الحياة الحقيقية التي بالفعل دفعا ثمنها غاليا.

وقد اختتمت "روى" الرواية بهذا المشهد الرومانسي الجميل جدا، الذي يتسامى فوق الفروق الطبقة والشكليات الزائفة لتقدم لحظة إنسانية حقيقية يتمازج فيها جسدان وروحان متحابان ليهربا من وطأة التقاليد الجائرة والقيود الطبقة غير الإنسانية وهما واعيان بأن ذلك لن يطول لفترة طويلة، ولكن إحساسهما بحقيقية وجوهرية مايفعلانه هو ما دفع بهما إلى هذه النهاية الحتمية.

تسرد الرواية: "لم تعرف ما الذي جعلها تسرع عبر النباتات. والذي حول سيرها إلى ركض. والذي جعلها تصل إلى ضفاف البيئاتال<sup>(١٤)</sup> لاهثة. تتشج، وكأنها قد تأخرت على شيء ما. وكان حياتها تعتمد على وصولها هناك في الوقت المناسب. وكأنها علمت أنه سيكون هناك. ينتظر. وكأنه علم أنها ستأتي

لقد فعل علم<sup>(١٥)</sup>.

هكذا علمت راحيل وعلم فيلوثا دون أية ترتيبات مسبقة، وربما دون وعي مسبق بأن قدرهما أن يلتقيا ليس فقط نهارا عندما يذهب فيلوثا إلى حديقة البيت كي يلعب الطفلين ويقدم لهما هداياه المختلفة التي صنعها بنفسه من قوارب وطواحين هوائية وصناديق خشبية فما كان يبرع في القيام به، ولكن أيضا ليلا. وبالتحديد منذ الليلة التي حملت فيها أمو عصرا يرسل بذراع واحدة حبها، لكنه لا يستطيع أن يمنحها شيئين في وقت واحد: فإذا حضنها لم يستطع أن يقبلها، وإذا قبلها لا يستطيع أن يراها، وإذا رآها لا يستطيع أن يشعر بها، وعلمت أمو ساعتها أنه هو فيلوثا، وكذلك علم فيلوثا من تلك النظرة التي علقته بعيونهما عندما كان يحمل طفلتها نهارا. ولكن هل كانا سيمعان نفسيهما من دفع "ثمن العيش"؟ هل كان فيلوثا مستعدا لدفع ذلك الثمن الباهظ الذي سيدفعه، لاحقا؟ "لو كان يعلم أنه كان على وشك دخول نفق، مخرجه الوحيد. هو فناءه الشخصي، هل كان سيمتدبر ويبعد؟

ربما.

وربما لا.

من يستطيع أن يعرف؟<sup>(٣١)</sup>

والشهد بتفاصيله الدقيقة يحمل في طياته خوف فيلوثا وإحساسه بالقهر الذي أحيانا يشل حركته. فهو منبؤ لا يحق له لس غير النبيؤين، والبادئة هنا هي أمو: ذهبت نحوه، ومددت طول جسدها مقابل طول جسده، وقف هو فقط لم يلمسها. كان يرتجف. بسبب البرد. بسبب الرعب. وبسبب الرغبة الموحجة ..

حاول أن يكون منطقيا: ما أسوأ ما قد يحدث؟ قد أفقد كل شيء:

عملي. عائلتي. حياتي. كل شيء:

استطاعت أن تسمع طرقات قلبه الضاربة.

عانقته إلى أن هدأ. نوعا ما<sup>(٣٢)</sup>.

ثم تولت البيولوجيا زمام الأمر، وأصبح من المحال تفرق هذين الكائنين بعضهما عن البعض برغم الألم الذي سينتج عن هذا اللقاء. برغم فداحة الثمن: ابتكرت البيولوجيا الرقصة. ووقفتها الزمن. وأملأها الإيقاع. كان جسد كل منهما يجيب الآخر، وكانهما كانا يعلمان من قبل أنه في مقابل كل رعدة لذة سيدفعان كمية مساوية من الألم، وكانهما كانا يعلمان أنه إلى أي مدى يذهبان سيقاس بكم يستطعان أن يتحملا. وهكذا تعانقا. يعذبان بعضهما بعضا. يعطيان أحدهما للآخر ببطة<sup>(٣٣)</sup>.

وهذا المشهد أيضا يكشف عن استفادة "روى" من عملها في مجال السينما وكتابة السيناريو فالمشهد عبارة عن لوحة سينمائية غنية بالتفاصيل الدقيقة التي لاتلتقطها سوى عين مخرج له رؤية. فمثلا في خلفية المشهد، "نبض النهر خلفهما في الظلمة، مثل حرير برى. ويكي خيزران أصفر. ارتاحت أكواع الليل على الماء وراقبتهما"<sup>(٣٤)</sup>.

ثم يعود السرد لينقل مايشعر به فيلوثا، تسرب الرعب رويدا رويدا داخله، بسبب ماكان قد فعله، بسبب ما كان يعلم أنه سيفعله ثانية، مرارا وتكرارا<sup>(٣٥)</sup>. ولكن لم يكن هناك شيء ليقال، ولم يستطع فيلوثا أن يفعل شيئا حيال خوفه ورعبه سوى أن يطويه في زهرة مثقبة دقيقة. تأخذها منه أمو وتضعها في شعرها. هي أيضا ليس أمامها سوى الضعف والرق والهشاشة كي تضع ثقتهما فيها، الأشياء الصغيرة فقط. وهكذا تقول الراوية: "حتى فيما بعد، في الليالي الثلاث عشرة التي تلت هذه الليلة، التصقا بأشياء صغيرة. بقيت الأشياء الكبيرة كامنة في العمق إلى الأبد. كانا يعلمان أنه لا يوجد مكان ليذهبا إليه، لم يكن لديهما أى شيء. لا مستقبل. ولذلك التصقا بالأشياء الصغيرة"<sup>(٣٦)</sup> متعلقا بالأشياء الصغيرة، بأسراب النمل، ببرقات خرقاء، بخفافص مقلوقة، بزوج من الأسماك. كان يسبح في النهر، وبغرس بنى كان فيلوثا يسميه "سيد النفايات"، و"دون أن يعترف بعضهما لبعض أو لنفسيهما، ربطا قدرهما، ومستقبلهما (حبهما، جنونهما، أملهما، متعتهما اللانهائية. به، تفقدا، ليلة كل يوم (مع زعر متنام مع مرور الوقت) ليريا إن كان بقى على قيد الحياة ذلك اليوم .

اختاره لأنهما كانا يعلمان أن عليهما أن يضعا إيمانهما في الهشاشة. أن يلتصقا بالصخر<sup>(٣٧)</sup>. الشيء الوحيد الذي كان يعدان به بعضهما بعضا هو اللقاء في الغد، ويقال في كلمة واحدة.  
"غدا؟"  
"غدا"<sup>(٣٨)</sup>.

هذا كل ماكانا يمتلكانه، الوعد بلقاء في الغد، ووعى بأن الأمور من الممكن أن تتغير في يوم، بل في ساعات قليلة.

ولكن تظل هذه العلاقة الحميمة بين فيلوثا وآمو هي العلاقة الوحيدة الصحيحة إنسانيا بالنظر إلى بقية العلاقات الأخرى القائمة على المظاهر، والمصالح، التقاليد الزائفة، والخداع أو السلطة. لم يكن بين فيلوثا وآمو سوى علاقة حب طبيعية ملأت روح كل منهما وأنقذت قلوبهما من الخواء الذي كان يعصف بهما. وبذلك أصبح فيلوثا إلهًا للحب والتفاصيل والأشياء الصغيرة، إلهًا بالمعنى الإنساني للكلمة وليس بالمعنى الأيديولوجي الذي يوحي بالسلطة والقهر.

وربما تريد الكاتبة في النهاية أن تشد انتباه القارئ إلى أهمية الأشياء الصغيرة في حياتنا، الأشياء التي يراها البعض صغيرة وتافهة وليست بذات أهمية في سياق عالم متسع وشاسع يضج بأيديولوجيات كاذبة وأخلاق زائفة وتقاليد وأعراف شكلية. "روى" تقدم الحب، العلاقة الإنسانية الحميمة الحقيقية في مقابل النفاق الاجتماعي والأخلاقي والسياسي. وربما تهدف "روى" من إرجاء المشهد إلى النهاية إلى خلخلة نظام القيم الطبقي، والدعوة إلى الحب برغم اختلاف الطبقات. والواقع، برغم أن النهاية (نهاية العلاقة) مأساوية جدا وقد تردع البعض عن ارتكاب مثل هذا الخطأ المحرم وكسر هذا التابو، فإن وجود مشهد الحب هذا في نهاية الكتاب واختتامه بكلمة الوعد "غدا"، أي بعد أن قدمت روى بالفعل كل تفاصيل المأساة، ربما يحمل هذا وعدا آخر بتغيير ممكن، وأملا في قدرة الحب على التسامي والتجاوز. وأنه يمكن للأشياء الصغيرة أن تنمو وتعيش. وعلى السراء أن يختار بين "ثمن العيش" الزائف الشكلي بالتخلي عن الحب والتواصل الإنساني، وبين "ثمن العيش" الحقيقي الذي يتمثل في التخلي عن القيم الشكلية والزيف والجمود، والإيمان بالحب. الخيارين مطروحان.

#### هوامش :

١ - جائزة البوكر (Booker Prize) إحدى أهم الجوائز الأدبية في بريطانيا في السنوات الأخيرة، وتنظمها رابطة الكتاب الوطنية في المملكة المتحدة. وتمنح الجائزة لأفضل رواية طويلة كتبها باللغة الإنجليزية كاتب أو كاتبة من إنجلترا، أو أيرلندا، أو دول الكومنولث، أو باكستان، أو جنوب إفريقيا فقط. ويتم ترشيح الروايات عن طريق دور النشر. وتضم لجنة التحكيم كاتبا، ناشرا، أمين مكتبة، رئيس لجنة التحكيم، المشرف على الجائزة، ومسئول تنفيذي من جماعة البوكر. ومن أهم الكتاب الذين فازوا بهذه الجائزة: نادين جورد يمر Nadine Gordimer، وجراهام جرين Graham Green، وجون فاولز John Fowles، وسلمان رشدي Salman Rushdi، ومايكل أونداتش Michael Ondaatje مؤلف رواية "المريض الإنجليزي" The English Patient. وتبلغ قيمة الجائزة المالية ٢٠ ألف جنيه استرليني .

California Booker Prize Winners". Nosthern

Independent Booksellers Association

Internet. http : / / W W W. nciba. Com/ booker. html.

٢ - "المنبوذون" هم أدنى طبقة في المجتمع الهندي الذي يقوم على الطبقات الدينية. فأعلى طبقة في الهندوسية هي طبقة "البراهمان"، وهم مايعتقد أنهم خلقوا من رأس الإله (براهما)، وأدنى طبقة هي طبقة "المنبوذين" الذين يعتقد أنهم خلقوا من أقدام الإله. ولايمكن الاختلاط بين هذه الطبقات، كما لايمكن الارتقاء من طبقة لأخرى.  
٣- بعض التصحيحات ضرورية في الترجمة. الأصل "وخديمة".

٤- آرونداثي روى ، إله الأشياء الصغيرة، ترجمة جهان الجندي، دار الجندي، سورية: ١٩٩٩ ص ٢٦٦ - ٢٦٧.

٥- المصدر السابق ، ص ٣٩.

٦- المصدر السابق ، ص ٢٦ .

٧ - اسم مكان .

٨ - آرونداثي روى ، إله الأشياء الصغيرة . ص ٧.

- ٩- المصدر السابق ، ص ٩.
- ١٠- المصدر السابق ، ص ٩.
- ١١- المصدر السابق ، ص ١٠.
- ١٢- المصدر السابق ، ص ١٨٠.
- ١٣- المصدر السابق .
- ١٤ - المصدر السابق ، ص ١٢٤.
- ١٥ - فى أثناء مشاهدة العائلة لفيلم "صوت الموسيقى" خرج إستا من قاعة العرض ليستطيع الغناء دون أن يزجج أحدًا وجلس فى كافيتيريا السينما، عرض عليه بائع المشروبات كوبًا من عصير الليمون وأجلسه على كرسي خلف طاولة المشروبات. وحمل إستا الكوب بيد، أما اليد الأخرى فقد أمسك بها النادل وضغط بها على قضيبه المنتصب، وعندما انتهى مسح يد إستا بخرقه من القماش وهدد إستا بشكل غير مباشر بأنه إذا تقوه بكلمة فإنه سوف يؤذيه. عاد إستا إلى قاعة العرض وهو يشعر بالثبات، وهذه التى أمسكت بقضيب الرجل مرفوعة لأعلى كى يتجنب لمس أى شئ. وقد ورد هذا المشهد فى الصفحات الأولى من الرواية.
- ١٦ - أرونداتى روى ، إله الأشياء الصغيرة ص ١٢٥.
- ١٧ - المصدر السابق ، ص ١٤٥.
- ١٨ - المصدر السابق ، ص ٢٢٩.
- ١٩ - المصدر السابق ، ص ٤١.
- ٢٠ - المصدر السابق ، ص ٤١.
- ٢١ - المصدر السابق ، ص ٤١.
- ٢٢ - المصدر السابق ، ص ٣٤٥.
- ٢٣ - المصدر السابق ، ص ٣٥٠.
- ٢٤ - اسم شهر .
- ٢٥ - أرونداتى روى ، إله الأشياء الصغيرة ص ٣٧٦.
- ٢٦ - المصدر السابق ، ص ٣٧٧ - ٣٧٨ .
- ٢٧ - المصدر السابق ، ص ٣٧٩ .
- ٢٨ - المصدر السابق ، ص ٣٧٩ .
- ٢٩ - المصدر السابق ، ص ٣٨٠ .
- ٣٠ - المصدر السابق ، ص ٣٨٢ .
- ٣١ - المصدر السابق ، ص ٣٨٣ .
- ٣٢ - المصدر السابق ، ص ٣٨٣ .
- ٣٣ - المصدر السابق ، ص ٣٨٤ .





• بيير بورديو Pierre Bourdieu  
قواعد الفن Les Règles de l' Art

ترجمة : إبراهيم فتحى

---

• أسئلة الإبداع فى مواجهة النمط  
من عبودية المطابقة إلى حرية الاختلاف

وفيق سليطين

---

• مجلة Europe

نوفمبر - ديسمبر سنة ٢٠٠٠

---

Egypte / Monde arabe no3

La Censure ou comment la contourner

---

• الرقابة أو كيف تتحايل عليها

---

• الدوريات العربية

## Pierre Bourdieu **بيير بورديو** Les Règles de l' Art **قواعد الفن**

ترجمة : إبراهيم فتحى

ليس اسم بيير بورديو من الأسماء اللامعة المتداولة بين المثقفين العرب، المبدعين والنفاد، باعتباره حجة يستشهد بها مثل سارتر في الخمسينيات أو رولان بارت الآن (دون فهم متعمق لأى منهما فى معظم الأحوال). ومن الصعب وضعه فى تصنيف جاهز داخل علم الاجتماع، فقد حاول وسط الاتجاهات المتنازعة داخل هذا العلم أن يقدم "تركيبا" بعيدا عن النزعة التليفية، بمواصلة إنجازات تاريخ هذا التخصص من زاوية نقدية. إنه لا يغفل إسهامات ماركس ودوركايم وماكس فيبر التأسيسية، ولكنه يضع الحدود حول صلاحيتها المطلقة. وقد يتفق جزئيا مع نظرة البنيوية فى سيادة الكل الاجتماعى على أجزائه وعناصره، وأهمية العلاقات بين هذه العناصر بالنسبة إلى طبيعة هذه الأجزاء والعناصر أو ماهيتها وجوهرها. ولكنه يختلف مع سكونية البنيوية والغائها دور الأفراد وفاعليتهم ويبرز دور الصراع الاجتماعى والفكرى فى إعادة إنتاج البنية. وبالإضافة إلى ذلك فهو لا يعطى للنموذج اللغوى أى أسبقية بالنسبة إلى كل أشكال السلوك الاجتماعى، كما أنه يختلف اختلافا واضحا مع نظرية البنيوية فى اللغة والأدب والثقافة.

وكيف يجد بورديو شعبية بين مثقفين عرب ينظرون إلى الأعمال الثقافية باعتبارها كيانات مستقلة خاضعة لقوانينها الخاصة ولا علاقة لها بشروط إنتاج الأعمال ولا بشروط تكوين الأفراد الذين ينتجونها ؟ أو بين مثقفين عرب انتشرت بينهم فكرة الذات الفنية المبدعة، التى أبدعت نفسها بنفسها فى فراغ مطلق؟ إنه يرفض تلك الفكرة النرجسية التى تغرق العمل الفنى فى غموض صوفى مفعم بأسرار الخلق والإلهام غير القابلة للفهم، وبالمواهب الاستثنائية والقدرات العبقريّة التى تقاس "بقواعد" فنية نهائية للامتياز، لا يعرف أحد من أين جاءت ولا ببر جدارتها بالقبول. وهو يكشف عن أنه فى بعض الأحيان قد تكون قواعد الفن الجمالية التى يمنها الإلهام، دعما لسلطات مهيمنة ديمية تطمح إلى جعل مقولاتها الفكرية والوجدانية أبدية.

ومن ناحية أخرى، كيف كان من الممكن أن يلقي بورديو ترحيبا من مثقفى اليسار العربى الذين استشرت بينهم منهجية اختزالية تقيم تضافا آليا بين المقولات الاجتماعية والمقولات الفنية؟ فقد كان هؤلاء يرون أن الأديب مثلا يصبح نتاجا لشريحة طبقية محددة يعكس جوهرها النفسى (سواء أكان رجعيا أم محافظا أم ثوريا)، ويعكس تطلعاتها المحددة سلفا ووعيتها العملى أو الممكن. ويرفض بورديو إغفال تلك المنهجية لدراسة النوعية الفنية واختزالها العمل الفنى إلى ناقلة لمعلومات عن فترة أو أحداث أو مناح فكرى أو انفعالى.

وهو لذلك لم يلق اهتماما كبيرا عند أنصار النهج الاجتماعى، كمالم يلقى احتفاء عند الشكلايين. ولئن نجد له أثرا يذكر بالمثل فى أقسام علم الاجتماع الأكاديمية بالبلاد العربية. فهو يأخذنا داخل مطبخ علم الاجتماع، ليكشف لنا أسرار التخصص فى معترك ممارستها. إنه يمسك ببعض دارسى علم الاجتماع متلبسين بلعب دور قديس الحقيقة الموضوعية المحايدة المنزهة عن الغرض، ويفضح خلف قناعهم المداول الاجتماعى المشارك فى إدارة النظام القائم وتبريره. وكما هى الحال مع القواعد الفنية الأبدية، يسلط بورديو الضوء على النموذج "العلمى" المتخيل الأبدى الشامل الذى يدرس البشر كما لو كانوا وحدات إحصائية قابلة للاستبدال فيما بينها وتسلك وفقا لقواعد عالية تصلح للتطبيق على النخبة والأغلبية، وعلى التيارات المتصارعة، وفى أمريكا والهند.

إنه ينتمى فى المجال الثقافى إلى الذين لهم مصلحة فى التغيير، ويصارعون القوى المحافظة كما يصارعون النزعة الثورية الزائفة لماركسية مشوهة بيروقراطية، ويحاولون إعادة تأسيس علم الاجتماع على أسس معرفية ركيكة.

ومن هذا المنطلق، أين يقف بورديو من فاعلية الإبداع الفردي، ومن خصوصية الأدب، ونوعية الأشكال الأدبية؟ إنه ينحت مصطلحين أساسيين يستخدمهما في كتاب قواعد الفن، هما مصطلح المجال champ ومصطلح التطبيع habitus.

المجال :

تنصب أهم أبحاث بورديو على سوسيولوجيا الثقافة، فقد كتب عن التعليم والفنون والآداب، وأوضح أن تمايز الوحدة شبه المتجانسة الأولية في المجتمعات التقليدية قد أدى إلى ظهور مجالات مستقلة ذاتيا: مجال اقتصادي، ومجال سياسي، ومجال ديني، ومجال قانوني، ومجال جمالي... إلخ. وقد اهتم اهتماماً كبيراً بالممارسات الرمزية (ممارسات التعليم والممارسات الدينية والفنية والثقافية عموماً). فالعلاقات بين الطبقات ليست علاقات اقتصادية فحسب بل هي أيضاً علاقات معان وعلاقات سيطرة أو تبعية رمزية. ويطلق بورديو تعبير رأس المال على القدرة الاجتماعية التي تستطيع أن تنتج أثراً (بوعي أو بغير وعي) في مضمار المنافسة، ومن ثم فهو يستخدم مفهوم الإنتاج الرمزي ورأس المال الرمزي للتعبير عن ممارسات متعددة، ممارسات طبقية واحتفالية وسياسية وفنية. وفي المجتمع الحديث، يدرك كل مجال على خطوط سوق: فهناك منتجات ومستهلكون للسلع في المجال الاقتصادي، وللسلع الرمزية المنتجة في المجالات الأخرى.

والمجال (الاقتصادي أو السياسي أو الأدبي إلخ). هو نسق تناقسي من العلاقات الاجتماعية الموضوعية يعمل وفقاً لمنطقه الداخلي الخاص (يشرح لنفسه). وكل مجال تنظمه قواعد غير منطوقه، تحدد ما الذي يصح إدراكه أو قوله داخله وما الذي ينبغي ألا يرد ذكره على اللسان أو ينبغي أن يظل خارج مدى الرؤية وتلك القواعد عند بورديو هي نمط من "العنف الرمزي"، عنف شرعي لا يلاحظه أحد بوصفه عنفاً، فهو عنف رقيق غير مرئي، عنف الثقة وإضفاء القيمة و"البيديهيات" التي لاتناقش والولاء للثوابت والالتزام بالمفهوم الحق لروح التراث. وهذا العنف الرمزي يعمل في كل مجالات الثقافة، حيث يجري استبعاد الذين لا يملكون الواهب أو الأذواق أو الموهلات التي تعتبر صحيحة صحة مطلقة ويفرض عليهم الصمت. وقد يشبه مفهوم العنف الرمزي مفهوم الهيمنة عند جرامشي، وهو القبول الطوعي لقيم ومعايير وتصورات السادة من جانب السودين، وامتصاصها كموجهات في كل نواحي الحياة.

ويتألف المجال من مؤسسات ومن أفراد يتنافسون على الزهان نفسه، وهذا الزهان هو الحصول على الحد الأقصى من السيادة داخل المجال. وتسمح تلك السيادة للذين يحققونها بإضفاء "الشرعية" على المشاركين الآخرين، أو بسحبها منهم وإقصائهم بعيداً عن جنة المجال. ويستتبع تحقيق تلك السيادة جمع أكبر قدر ممكن من نوع خاص من رأس المال الرمزي الملائم للمجال (الثروات الرمزية من قبيل الأفلام والمسلسلات والمسرحيات والكتب وتسجيلات الدعاة واللوحات والتمائيل والتسجيلات الفنية والموسيقية مزدوجة الطابع، فهي سلع ودلالات معنوية، ولكن القيمة الرمزية مستقلة نسبياً عن القيمة الاقتصادية. ويضاف إلى جانب الثروات الرمزية الشهادات والشهرة والجوائز وشارات التميز والتكريم).

ويقدم كل مجال نفسه بوصفه حيزاً تنتظم عناصره في بنية من المواقع أو المراكز. وخصائص هذه المواقع تعتمد في المحل الأول على مكانها داخل البنية، ويمكن تحليلها باستقلال نسبي عن الصفات المميزة لشاغليها (فهذه الصفات نفسها يفترضها الموقع وتتحدد به جزئياً). ويرى بورديو أنه في مرحلة الحدأة التي دامت طويلاً قبل مرحلة مابعد الحدأة الراهنة أمكن اكتشاف قوانين عامة للمجالات. فمجالات شديدة الاختلاف، مثل مجال السياسة ومجال الثقافة ومجال الدين تمتلك مع ذلك قوانين مشتركة من حيث السيرة. وكل مرة يدرس فيها مجال جديد تكشف عن سمات نوعية تخص مجالاً معيناً، كما تدفع إلى تقدم المعرفة بالآليات الشاملة للمجالات التي تأخذ طابعاً نوعياً تبعاً للمتغيرات. وهو ينقل عن المجال السياسي أن المتغيرات القومية تؤدي إلى أن تجعل آلية عامة مشتركة مثل الصراع بين المطالبين بالسلطة والمسيطرين عليها تأخذ أشكالاً مختلفة. ويمتد ذلك سعة لكل مجال. ففي كل مجال سنجد صراعاً ينبغي أن نبحث كل مرة عن أشكاله النوعية بين القادم الجديد الذي يحاول أن يقتحم مغاليق حق الدخول وبين صاحب السيطرة الذي يحاول الدفاع عن الاحتكار واستبعاد المنافس.

وبنية المجال هي حالة لعلاقة القوة بين العناصر الفاعلة أو المؤسسات المشتبكة في الصراع، أى هي حالة لتوزيع رأس المال النوعي (الرمزي في حالة المجالات الثقافية) الذى تراكم فى مجرى الصراعات السابقة وأصبح يوجه الإستراتيجيات التالية. وهذه البنية التى تظل مصدر إستراتيجيات التحويل مشاركة دائماً فى اللعبة: فالصراعات التى يكون المجال مسرحاً لها يصير زهانها احتكار السلطة الشرعية النوعية (احتكار "العنف" الرمزي الذى ليس شبيهاً بالعنف المادى، فهو سلطة القبول والاستبعاد وإقرار "بديهيّات" الإقناع). ويعنى ذلك الحفاظ على بنية توزيع رأس المال النوعي أو تدميرها. ورأس المال النوعي لصيق بمجال معين ولا يقبل التحويل إلى نوع آخر من رأس المال إلا بشروط معينة (تحويل رأس مال رمزي فى مجال الأدب إلى رأس مال رمزي فى مجال الدين أو السياسة أو إلى رأس مال اقتصادي).

التطبيع :

وما سبق من تحديد "للمجال"، يعيدنا إلى المفهوم البنيوي عن سيطرة الكل على العناصر والأجزاء والأفراد، وإلى "قوانين" البنية (انضباطاتها أو انتظاماتها) التى تعيد إنتاجها. فقبل ينتهي ذلك إلى إذابة الذات فى ممارسة البنية/ المجال لوظائفها، والتقليل من دور الفنان أو الأديب الفرد فى المجال النوعي؟ إن بورديو يرفض بطبيعة مهنة عالم الاجتماع أن يعلى من شأن قدرات حدسية للذات الفنية أو الأدبية الفردية التى تصل فى فورية "معيشة" إلى المعنى والشكل، ويؤكد وجود علاقات اجتماعية ومجالية "موضوعية"، بمعنى أنها مستقلة عن إرادات الأفراد. ولكنه فى ابتعاده عن فكرة إعادة إنتاج المجال باعتبارها مجمل قوانين موضوعية وانضباطات آلية مفروضة على العناصر الفاعلة، يبتعد أيضاً عن وهم اختيار مطلق بلا حدود للذات الفردية التى هى بلا تاريخ ولا محدّدات اجتماعية أو مجالية. فليس الأديب على سبيل المثال منفذاً آلياً لقانون لم يسهم مع غيره فى "تشريعه"، كما أن العمل الأدبي ليس مجرد تجسيد لشفرات خاضعة لنظام أبدي. فالمجالات مثل المجتمعات عرضة لصراعات وليست كيانات متجانسة متصلة، وهى تعيد إنتاج نفسها عبر تغيرات وانقطاعات بواسطة عناصر فردية "تشكلت" من خلال مؤثرات اجتماعية متناقضة متصارعة. وتكوين الذات الفردية هو نقطة انطلاق تحليل يرفض اعتبار العناصر الفاعلة انعكاسات بسيطة لبنى اقتصادية أو ثقافية، كما لا يقف عند الفرد الاجتماعي أو الفنان أو الأديب بوصفه خالقاً خلق نفسه بنفسه كما يهوى.

وقد استعمل بورديو مصطلحاً استخرجه من المصطلحات المهجورة فى الفلسفة وعلم الاجتماع لتحليل مشكلة العلاقة بين البنى والذوات، ولعب هذا المصطلح الذى ظل بدون ورثة دور عائقاً أمام انتشار منهجه هو مصطلح التطبيع أو الآبيتوس Habitus. فالبرسيون (الإسكولائيون القدامى) استعملوه لترجمة الاستعداد المكتسب عند أرسطو L'héxis. واستخدمه دوركايم عرضاً فى كتابه التطور التربوي فى فرنسا ليشير إلى أن التربية المسيحية كان من الواجب عليها أن تحل المشاكل التى طرحتها ضرورة تشكيل تطبيع مسيحي بواسطة ثقافة وثنية.

ولماذا يعتمد بورديو على هذه الكلمة العتيقة؟ لأن فكرة التطبيع هذه تسمح بالإفصاح عن شيء ما لصيق بما تستدعيه فكرة التعود، مع تمييزه عنها فى نقطة جوهرية. فالتطبيع هو مايكتسبه المرء ويتجسد على نحو دائم داخل الجسم فى هيئة استعدادات دائمة. وهذا المفهوم ينقذ الفرد (وكذلك الطبقات، فهناك طبقات طبقية) من النزعة الميكانيكية عند البنيوية، ولا يصل بها إلى القول بموت المؤلف. فالتطبيع هو نسق الاستعدادات المكتسبة ومخططات الإدراك والتقييم والفعل التى تفرسها الدوائر المختلفة للمحيط الاجتماعي داخل الأفراد المتباينين فى زمان ومكان محددين. فهو يتوسط العلاقات الاجتماعية الخارجية وألوان السلوك الفردية، أى أنه استبطان وامتصاص وإدماج للشروط الخارجية الموضوعية، وهو شرط ضروري لكل ممارسة يقوم بها الأفراد. والتطبيع، (تحويل الاجتماعي إلى طبيعة للفرد) يشير إلى شيء ما تاريخي، مرتبط بالتاريخ الفردي، ويدرس بالنشوء والتاريخ، ويواجه الفكر الجوهري الماهوي، وهو يختلف عن التعود لأن التعود تكرارى آلي يعيد الإنتاج أكثر من قيامه بالإنتاج، أما التطبيع فتو قدرة تحويلية قوية.

حقاً إنه نتاج للاشتراطات التى تميل إلى إعادة إنتاج المنطق الموضوعي لهذه الاشتراطات مع إخضاع هذا المنطق لتحويل ما. إنه آلة محوِّلة تجعلنا نعيد إنتاج الشروط الاجتماعية التى

أنتجتنا على نحو لا يمكن توقعه، أى على نحو لا يمكن معه الانتقال ببساطة من معرفة شروط الإنتاج إلى معرفة النواتج. وتطبع الأديب هو نسق من الاستعدادات المكتسبة خلال علاقة بالمجال الأدبي، يصير فعلا ومحدثا آثاره حينما يلتقي بشروط فاعليته الماثلة لتلك التي أنتجته. إنه هو الحياة الاجتماعية والثقافية متجسدة متفردة داخله وقد تحولت إلى طبيعة ثانية. فهو نظام الاستعدادات لقيام بممارسة معينة (أدبية). أى تلقائية مولدة، تؤكد نفسها فى مواجهة مرتجلة لكل تغير فى الأوضاع. والتطبيع يولد ممارسات تتأقلم على الحاضر والمستقبل المغروس فى الحاضر. فهو مبدأ توليدى للاستجابات، متكيف مع متطلبات المجال الأدبي. وإن يكن نتاج تاريخ فردى، فهو يتشكل أيضا من خلال التجارب التكوينية للطفولة، والدراسة، والتاريخ الجمعي بأكمله للعائلة والطبقة. فالذات السوسولوجية للأديب ليست الأنا المفرد فى عريه الوجودى وفى موهبته الهابطة من السماء، بل الأثر الفردى المتميز لتاريخ جمعي حافل بالتناقضات والصراعات.

ويسلك الأديب وفقا لهذا التطبيع، أو النسق المستتب المندمج بحواس وانفعالاته وتوجهاته كنوع من اللاوعي الثقافي. وهو يقوم بأفعاله الأدبية دون أن يكون ذلك نتيجة طاعة واعية لقواعد أخلاقية أو سياسية أو أدبية من خلال نسق الاستعدادات المكتسبة (التطبيع). ولكن فى صميم تلقائية السلوك الأدبي المعتاد وعفويته الحرة، تكمن بعض المعايير والقيم الضمرة. إن تلك الآلية لنقل وتجسيد البنى الاجتماعية والعقلية ومعايير التقييم الأدبية فى النشاط الفردى اليومى تشبه اللغة فى كونها نظاما مفتوحا يتيح للأفراد التعامل مع مواقف متغيرة غير متنبأ بها. فالتطبيع إذن يسمح بتجديد لا ينقطع، و"بإبداع" لاصيغة جامدة موحدة. فالإبداع عند بورديو هو التقاء بين تطبيع متشكل اجتماعيا وموقع قد تعين من قبل أو يمكن أن يصير ممكنا فى المجال الأدبي داخل تقسيم العمل الثقافى وتقسيم عمل السيطرة والنفوذ، وهذا الجهد الأدبي الإبداعي الذى يصنع الأديب يواظمه نتاجه كما يصنع نفسه باعتباره أديبا، دون انفصال بين هذا وذاك، يمكن وصفه باعتباره العلاقة الجدلية بين موقعه داخل المجال الأدبي، وهو موقع يسبقه إلى الوجود ويواصل البقاء بعده، وبين تطبعه الذى يجعله مهيا لشغل هذا الموقع أو لتحويل هذا الموقع جزئيا أو جذريا.

#### استقلال المجال الأدبي :

مناط النوعية الأدبية يرجع عند بورديو إلى الاستقلال النسبى للمجال الأدبي الذى تأسس تدريجيا بشروط معينة عبر التاريخ (وخصوصا فى مرحلة الحداث). وهو لا يعزل المجال الأدبي ولا يحيطه بسور يفصله عن كل قوى وطاقات الحياة خارجه وعن كل المجالات الثقافية الأخرى. ويقدم عرضا لمحاولات إقامة ماهية كلية أو جوهر شامل لخصوصية العمل الأدبي داخل الحيز الاجتماعى والزمان التاريخي. وتتفق هذه المحاولات التى قدمها الفلاسفة واللغويون ودارسو العلامات ومؤرخو الأدب للإجابة عن سؤال أدبية الأدب وشعرية الشعر والإدراك الجمالى فى أنها تؤكد خصائص من قبيل التنزه عن الغرض وأولوية الشكل. ويرى بورديو أن هذا الاتفاق راجع إلى أن موضوع هذه المحاولات ضمينا أو صراحة هو التجربة الذاتية للعمل الأدبي التى هى تجربة مؤلفها أى تجربة رجل مثقف فى مجتمع معين، ولكن دون اعتبار لتاريخية هذه التجربة والموضوع الذى تتعلق به. ومعنى ذلك أنها تقوم دون أن تدرى بإضفاء طابع كلى على حالة جزئية أو بتعميم حالة خاصة، وتؤسس بذلك تجربة جزئية بالعمل الأدبي ذات موقع محدد وزمان محدد باعتبارها معيارا عابرا للتاريخ لكل إدراك أدبي. وهى تمر فى صمت على مسألة الشروط التاريخية والاجتماعية لإمكان تلك التجربة. إن تجربة العمل الأدبي بوصفها مزودة مباشرة ومعنى وقيمة هى نتيجة لاتفاق بين وجهى المؤسسة التاريخية نفسها؛ التطبيع المثقف والمجال الأدبي اللذين يقاسمان على نحو متبادل. فإذا عرفنا أن العمل الأدبي - كما يقول بورديو - لا يوجد بوصفه كذلك أى بوصفه موضوعا رمزيا مزودا بالمعنى والقيمة إلا إذا أدرك بواسطة متلقين مزودين بالاستعداد والقدرة الجمالية اللذين يتطلبهما العمل على نحو مضمّر- أمكننا القول إن عين محب "الجمال اللغوى" هى التى تؤسس العمل الأدبي بوصفه كذلك، ولكن بشرط أن نتذكر على الفور أنها لاتستطيع أن تفعل ذلك إلا بمقدار ماتكون هى نفسها نتاجا لتاريخ جماعى طويل.

ولا يدرس علم الاجتماع الأدبي عند بورديو الأديب المفرد، ولا حاصل الجمع الإحصائى للأدباء، ولا العلاقة بين المدرسة الأدبية والطبقة الاجتماعية باعتبارها مبدأ محددا لمضامين التعبير

وأشكاله أو محققه ، للطلب والاحتياج. ولكن موضوع الدراسة هو مجمل العلاقات الموضوعية بين الأديب والأدباء الآخرين (العلاقات بين الواقع) والعلاقات بين الطبقات والواقع. ووراء تلك العلاقات مجموع من العناصر الفاعلة المرتبطة بإنتاج العمل وإنتاج قيمته الفنية (من النقد والمجالس واللجان والناشرين والجامعات والصحف). وفي المجال الأدبي صراع بين المطالبين الجدد بالسلطة الرمزية والمسيطرين عليها. وبنية المجال الأدبي تشكلها علاقة القوة بين العناصر الفاعلة أو المؤسسات المشتركة في الصراع ، أو يشكلها توزيع رأس المال الرمزي. (وقد يكون مقتاضا مع رأس المال الاقتصادي المتحقق من النجاح الجماهيري التجاري، فكثيرا ما ينظر بازدراء إلى الذين يحققون ثروات مادية من الروايات العاطفية وروايات المغامرات والكتابات الهزلية، فالمجال الأدبي يؤكد دائما تنزهه عن المصلحة وعن الغرض).

وهناك دائما صراع بين "الطليعة" المنتبهة الجديدة والطليعة السابقة التي استقرت وتم الاعتراف بها ، وصراع بينهما معا ضد الأدب المحافظ، وتكون الشعارات المرفوعة عادة في مجال الشعر على سبيل المثال هي رد الشعر إلى جوهره الخالص بالمعنى الكيميائي ، الشعر بوصفه شعرا. ويدور الصراع مجردا حول التعريفات الأساسية: ما الشعر؟ ما الرواية؟ ما القصة القصيرة؟ لإعلان مزيد من الاستقلال عن المجالات الأخرى (وخصوصا السياسية)، ولتفويض السلطة القائمة داخل المجال.

ولكن ما العلاقة الحقيقية بين مجال السلطة السياسية والمجال الأدبي الذي يزعم لنفسه استقلالا مطلقا لا استقلالا نسبيا؟ يجب بورديو عن ذلك بأن الإنتاج الثقافي عموما يشغل موقعا مسودا في مجال السلطة بالنسبة لمجال الاقتصاد والسياسة. فالمثقفون عموما قسم مسود من الطبقة السائدة نفسها. وهم سائدون بمقدار مايمسكون بالمزايا التي يمنحها لهم رأس مالهم الثقافي، ولكنهم مسودون في علاقتهم بحائزي رأس المال السياسي والاقتصادي. ولا تمارس علاقة السيادة من خارج المجال على المجال بواسطة العلاقات الشخصية، كما كانت الحال في الماضي (رعاة الأدب)، فهي سيطرة بنيوية من خلال آليات عامة مثل السوق والأجهزة التعليمية والإعلامية والثقافية الرسمية. ويتفاير استقلال المجال الأدبي (ومجال الإنتاج الثقافي عموما) تبعا للفترات المختلفة والمجتمعات المختلفة. لذلك لا يقف بورديو عند دراسة الأدباء وحدهم، أي المنتجين المباشرين للأعمال الأدبية في تحققها المادي، بل يدرس كذلك مجمل العناصر الفاعلة والمؤسسات التي تسهم في إنتاج قيمة الأعمال الأدبية من خلال إنتاج الإيمان بقيمة الأدب عموما.

والمجال الأدبي ينتج شكله النوعي من الإيمان باللعبة الأدبية illusio ، من حيث أهمية الاستثمار فيها، ومن حيث إعمال التمايزات من وجهة نظر منطق المجال، وتمييز ما هو مهم من وجهة نظر القانون الأساسي للمجال. ولكن هذا الإيمان باللعبة يعتمد على أدوار فاعلة من خارج المجال تغرس هذا الإيمان وتسهم في تحديد قواعده في سوق الأدب (مؤسسات نشر، هيئات سياسية وإدارية متخصصة في شئون الفن والثقافة، كليات آداب تسهم إلى حد كبير في إنتاج منتجى الأدب ونقاده الذين يحددون قواعد الاعتراف بالعمل الأدبي بوصفه قيمة ، والمقررات التعليمية المسؤولة عن تلقين وغرس الاستعدادات الأدبية المحددة تاريخيا في المنتجين والمستهلكين على السواء). إن الإيمان الجمعي باللعبة وبالقيمة المبهجة لرهاناتها هو في الوقت نفسه شرط ونتاج لسيطرة اللعبة نفسها.

وقد سبق القول إن الذين يحتكرون الرأسمال الرمزي في المجال الأدبي في حالة متعينة من علاقة القوة داخله، يميلون إلى إستراتيجيات المحافظة والدفاع عن معتقدات يبالغون في قيمتها المعيارية، ولا يصبح عندهم العرف الأدبي عرفا بل حقيقة مطلقة بديهية (فالشعر هو الكلام الموزون المقفى طوال قرون، أو على الأقل الالتزام بالتفعيلة أو بلغة ذات سمات جوهرية أبدية). أما القادمون الجدد الأقل تزودا بالرأسمال الرمزي، فإنهم يميلون إلى إستراتيجيات الانقلاب والتفويض والهرطقة (رفض اتباع المذهب السائد). وقد يتحدث بعضهم عن رفض الوزن بكل أنواعه وعن تفجير اللغة إلخ.

ولكن وراء التناحرات بين الفريقين اتفاق على عدد معين من المصالح الأساسية، أي كل ما هو مرتبط بوجود المجال في ذاته، فالصراع يفترض اتفاقا بين المتناحرين حول ما يستحق الصراع

وحول ماهو مسكوت عنه مكبوت فى البديهي، أى كل مايشكل المجال نفسه، اللعبة والرهانات والافتراضات المسبقة التى تقبل فى صمت بواسطة الدخول فى اللعبة. ويسهم كل الذين يشاركون فى الصراع فى إعادة إنتاج اللعبة والإيمان بقيمتها.

وكل "الثورات" الأدبية لاتطرح للتساؤل أسمن الممارسة (اللعبة) الأدبية وإطار بديهياتها الجوهرى. فالأدب مجال ممتاز رفيع بين المجالات، حتى وهو يعلن أنه بلا وظيفة اجتماعية أو سياسية. والثوريون ينسبون أنفسهم إلى الأصول الحقيقية للأدب بوصفه أدبا نقياً. وتنشأ الثورات الأدبية عن علاقة قد تكون غير واعية بين تطبع ومجال فى وضع تاريخى معين، وفقاً للضرورة الكامنة فى المجال والمقتضيات المفروسة داخله عندما تلتقى بالتطبع الملائم. وعلى الرغم من أن هذه الثورات ليست أثراً ميكانيكياً لمحددات اجتماعية، فإنها لاتكون ممكنة إلا بمقدار مايجد هؤلاء الذين يدخلون استمدادات جديدة داخل المجال دعماً من خارج المجال فى إمكانات جمهور جديد فى مرحلة التكوين يستبقون بلورة ملامحه. وبورديو هنا يفسح مكاناً لأدب مابعد الحداثة الذى "يمجر" عن جمهور جديد يطرح استقلال المجال الأدبى للمناقشة، كما يطرح كذلك العلاقة بين المعرفة والسلطة على نحو مختلف عن فهم الحداثة، وبين الثقافة الرفيعة والجماهيرية.

وقد لانتفق مع منهج بورديو فى دراسة الثروات الرمزية، ولكننا يجب أن نصفى باهتمام إلى رفضه فرض طابع اقنومى على النوعية الأدبية.

## أُسْئَلَةُ الإِبْدَاعِ فِي مَوَاجِهَةِ النَّمْطِ مِنْ عِبُودِيَةِ الْمِطَابَقَةِ إِلَى حُرِيَةِ الْاِخْتِلَافِ

وَفِيقُ سَلِيْطِيْن

يُمَثِّلُ عَمَلٌ<sup>(١)</sup> الدُّكْتُورُ سَلِيْمَانُ الْعَطَارُ تَحْدِيْثًا نَقْدِيًّا فِي طَمُوْحِهِ إِلَى تَجَاوُزِ الْوَاقِعِ الْعَرَبِيِّ فِي صُوْرَتِهِ الرَّاهِنَةِ. وَتَأْخُذُ عِلَاقَتُهُ بِالنَّاجِزِ - مِنْذُ الْبَدَءِ - طَائِعَ الْخُصُومَةِ وَالْمَوَاجِهَةِ الْحَدِيْثِيَّةِ، فَلَا يَكُوْنُ الْاِتِّصَالُ بِهِ إِلَّا انْقِطَاعًا لَا يَتَوَخَّى إِقَامَةَ أَى نَوْعٍ مِنْ أَنْوَاعِ التَّنْصَافِ. وَهَذَا الْاِتِّصَالُ/الانْقِطَاعُ، يَأْخُذُ عَلَى عَاتِقِهِ هُنَاكَ عِلَاقَاتِ الْعَالَمِ الْقَدِيْمِ، الَّتِي مَا تَزَالُ تَنْتَفَسُ فِي رِثَةِ الْوَاقِعِ وَتَلْقَى شَبَاكُهَا عَلَيْهِ، فَتَقْعَلُ مِنْ حَرَكَتِهِ وَتَشْدُهُ إِلَى إِطَارِ الرَّاهِنِ لِتُخْتَزِلَهُ فِيهِ.

عَلَى هَذَا النُّحُوِّ يَأْتِي مَشْرُوعُ الْعَطَارِ بِوَصْفِهِ بِنَاءً يَتَأَسَّسُ عِبْرَ الْهَدْمِ، وَيؤَسَّسُ بِهِ وَجُودًا مُغَايِرًا عَلَى انْقِضَاثِ الْوُجُودِ الْقَائِمِ. وَيَتَّخِذُ، لِهَذِهِ الْغَايَةِ، مِنْ الذَّاتِ مَوْضُوعًا لِعَمَلِهِ، فَتَقْدُو مَوَاجِهَةُ التَّارِيخِ مَوَاجِهَةً لِلذَّاتِ فِي تَشْكِْلِهَا وَامْتِدَادِهَا، لَيْسَ فَقَطْ عَلَى مَسْتَوَى الْوُجُودِ، وَإِنَّمَا أَيْضًا عَلَى مَسْتَوَى الْكَيْفِيَّاتِ الَّتِي يَتَمَيَّنُ بِهَا هَذَا الْوُجُودُ فِي قِطَاعَاتِهِ الْمُتَبَايِنَةِ، وَفِي أُنْبِيْتِهِ الْأَفْقِيَّةِ وَالرَّأْسِيَّةِ، فَيَمُرُّ الْبَحْثُ مِنَ الْغَائِبِ إِلَى الشَّاهِدِ، وَمِنْ التَّارِيخِ الْأَدْبِيِّ وَالتَّارِيخِ الْعَامِ إِلَى الْمَعِيشِ الْيَوْمِيِّ بِتَفْصِيلِهِ وَجُزْئِيَّاتِهِ، وَيَعُودُ بِحَرَكَةٍ عَكْسِيَّةٍ تَصِلُ الْعُلُولَاتِ بِعِلْلِهَا، وَالنَّتَائِجِ بِأَسْبَابِهَا وَمَقْدَمَاتِهَا، وَتَجْرُدُ الصِّغِغَ الْقَانُونِيَّةَ عِبْرَ إِحْكَامِ الْإِرْطِ بَيْنَ حَلَقَاتِ التَّارِيخِ وَتَقْدِيْمِهَا مِنْ حَيْثُ هِيَ سِلْسِلَةٌ لَا يَمُرُّوْهَا الْاِنْقِطَاعُ وَلَا تَخْرُجُ عَنْ قَوَانِيْنِ الْعَمَلِيَّةِ.

وَإِذَا كَانَ هَذَا الْبَحْثُ - بِصُورَةٍ مَا - بَحْثًا فِي الْاِتِّبَاعِ وَالْإِبْدَاعِ، يَكْشِفُ عَنْ الْعَوَامِلِ التَّارِيخِيَّةِ الَّتِي أَذْنَتْ إِلَى طَفْيَانِ أَحَدِ الْجَانِبِيْنِ وَتَنْحِي الْآخَرَ فِي الْحَيَاةِ الْعَرَبِيَّةِ، فَإِنَّ أَمِيقَتَهُ تَرْجِعُ - عَلَى الْأَغْلَبِ - لِمَا يَتَصِفُ بِهِ مِنْ شُمُولِيَّةٍ لَا يَكْتَسِبُهَا مِنْ مَوْضُوعِهِ، بَلْ مِنْ طَرِيقَتِهِ فِي تَنَاوُلِ الْمَوْضُوعِ، وَمِنْ رِبْطِهِ بَيْنَ الْقَضَايَا الْمُتَبَاعِدَةِ أَوْ الْمُتَجَاوِرَةِ فِي الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ، تِلْكَ الْقَضَايَا الَّتِي تَنْدُ، ظَاهِرِيًّا، عَنْ الرِّبْطِ وَالتَّعَالُقِ؛ وَيَعُودُ التَّأْلِيفُ بَيْنَهَا لِمَا يَتَمَتَّعُ بِهِ الْبَاحِثُ مِنْ رُؤْيَا عَمِيْقَةٍ تَضِيءُ الْعِلَاقَةَ بَيْنَ الْكُلِّ وَالْأَجْزَاءِ فِي صِيغَتِهَا الْجَدِيدِيَّةِ وَفِي تَفَاعُلَاتِهَا الْمُعْقَدَةِ، الَّتِي لَا تَقْبَلُ الْأَحَادِيَّةَ وَالْاِخْتِرَالَ.

وَقَدْ تَرْجِعُ أَمِيقَتُهُ، مِنْ جِهَةٍ ثَانِيَّةٍ، إِلَى هَزِّ يَقِيْنِيَّاتِ الْمَاضِي وَخُلُخْلَتِهَا، وَإِلَى مَوَاجِهَةِ الْبِدِيْهِيَّاتِ بِأَلْسِنَةِ وَإِعَادَةِ وَضْعِهَا مَوْضِعَ الْبَحْثِ، بِوَصْفِهَا النُّقَاطَ الْأَكْثَرَ حَسَّاسِيَّةً وَالْأَكْثَرَ حَاجَةً لِلْفَحْصِ وَالْاِخْتِبَارِ. وَهَكَذَا تَكُوْنُ مَزِيَّةُ الْعَمَلِ فِي تَنَاوُلِهِ لِلْمُظْلَمِ وَغَيْرِ الْمُفَكِّرِ فِيهِ، أَوْ فِي مُحَاوَلَتِهِ تَعْرِيفَ الْمَطْلُوقَاتِ الْغَارِقَةِ فِي الْعَصَمَةِ غَرَقُهَا فِي الضَّبَابِيَّةِ وَالتَّنْكِيرِ.

وَسَنَحَاوُلُ فِيمَا يَلِي أَنْ نَكْثِفُ عَرْضَ هَذَا الْعَمَلِ وَتَنَاوُلِهِ نَقْدِيًّا، فِي الْمَحَاوِرِ الثَّلَاثَةِ الْآتِيَةِ:  
أَوَّلًا : الْمِطَابَقَةُ وَالْاِخْتِلَافُ:

الْمِطَابَقَةُ حَرَكَةُ آلِيَّةٍ تَكَرَّرُ نَفْسَهَا. وَالتَّكَرُّارُ اسْتِهْلَاكٌ لِلأَصْلِ يَنْحُدُّ بِهِ بِفَعْلِ التَّقْلِيدِ وَالْمُحَاكَاةِ. وَبِهَذِهِ الْآلِيَّةِ يَتَمُّ تَقْدِيْسُ الأَصْلِ، عِبْرَ إِعَادَةِ إِنتَاجِهِ إِلَى مَالِانِيَّاتِهِ، وَتَصْبِيحُ قِيَمَةٍ "مِلْبَنِيَّةٍ" مُتَأْتِيَّةٍ مِنْ مَدَى مُوَافَقَتِهِ "لِلْمَعْنَى"، فَيَكْفُ الْفَعْلُ عَنْ كَوْنِهِ بِنَاءً، وَيَصْبِيحُ مَجْرَدُ اسْتِعَادَةٍ يَتَحَدَّدُ طَمُوْحُهَا بِقَانُونِ الْمِثَالَةِ. وَهَذِهِ الْاسْتِعَادَةُ لَا تَعْدُو أَنْ تَكُوْنُ - فِي أَحْسَنِ أَحْوَالِهَا - صُورَةً شَائِئَةً عَنْ الْمَحْدُودِ، بِحُكْمِ كَوْنِهَا ظِلًّا لَهُ. لِذَلِكَ، فَهِيَ مُحْكَمَةٌ أَبَدًا بِمُعْدَةِ الذَّنْبِ فِي عِلَاقَتِهَا بِهِ. وَلِتَخْفِيفِ هَذَا الشُّعُورِ بِالْإِثْمِ، يَجْعَلُ فَعْلَ الْاسْتِعَادَةِ مِنَ الأَصْلِ مَبْدَأً أَعْلَى وَيَرْفَعُهُ إِلَى رَتْبَةِ الْجَوْهَرِ الْمَكْتَفَى بِذَاتِهِ.

إِنْ السَّعْيُ إِلَى مِطَابَقَةِ الأَصْلِ يَعْنِي انْتِفَاقَ الْحَرَكَةِ عَلَى نَفْسِهَا، وَهَذَا الْاِنْتِفَاقُ هُوَ إِلْغَاءُ لَهَا وَتَعْمِيلُ لِسَيُولَةِ الزَّمَنِ، نَتِيْجَتُهُ تَوْكِيدُ الْعَطَالَةِ وَتَغْذِيَّةُ مَبْدَأِ الثَّبَاتِ، الَّذِي يَقْوَى نَزْعَةُ الْمُحَافَظَةِ، وَيَسْلُ الْقُدْرَةَ عَلَى التَّجَاوُزِ بِاعْتِبَارِهِ نَابِضًا لِحَرَكَةِ التَّارِيخِ.



على النقيض من المحافظة ومبدأ الثبات، يتقدم الفعل الإبداعى بوصفه حركة تنفى ذاتها باستمرار. وماضى ذلك أن الإبداعى - بخصيصته الحركية - يفرز دائماً ما هو مناقض لطبيعته، فيدخل معه فى صراع متجدد يحفز به إلى الملو والتخطى. وهذا ما يجعل من لحظة الاستقرار هامشية وعرضية، فيكون مستقر الحركة منطلقاً جديداً لها، لأن اللحظة النامية والمتجهة نحو الاستقرار تحمل فى أحشائها جرثومة فسادها، ويكون دخولها فى طور الاكتمال إيذاناً بهدمها وانفجارها.

بهذا الفهم، يرمس د. الطار مسيرة الحضارة بوصفها إبداعاً متصلاً ومتخارجاً، ينبثق من جدلية العلاقة بين "المحافظة" و "الثورية". فإذا كانت المحافظة، كما يقول: "هى عرقلة الإبداع والتوقف عند الإبداع الكائن باعتباره خيراً ما يكون وما سيكون"<sup>(١)</sup>، فإن الثورية "هى إطلاق طاقات الإبداع بتطهير مسار الحضارة بشكل مستمر من المحافظة بفضل الوعى بها وتكلساتها، بل وبضرورة وجودها باعتبارها إفراراً هامشياً وحتماً يصاحب الإبداع"<sup>(٢)</sup>.

نفهم إذن أن طغيان الاتباع على الإبداع، أو تضخم المحافظة واستمراريتها على حساب الثورية وفق الحدود الاصطلاحية للباحث، هو تشكيل مقولوب لطرفي المعادلة، يحدث معه تبادل للأدوار. فإذا كان للمحافظة دور العامل المساعد فى إنجاز الإبداع"<sup>(٣)</sup>، فإن هذا التشكيل المقولوب يجعل من الإبداع عاملاً مساعداً لتثبيت المحافظة وإطلاقها، وهكذا يغدو الهامشى أصلاً، ويصبح الضرورى هامشياً ومتنحياً.

تلك هى النتيجة التى يستخلصها د. الطار من تفحصه للحياة العربية على مستويي المعرفة والوجود، فيبدأ بالأدب العربى تاريخاً وإبداعاً ومثاقفة، ليكشف عن تصلب الاتجاه الإحيائى بعد رعيه الأول، الذى كان معه فعل الإحياء إسهاماً حقيقياً فى مجاله ونهوضاً بأعباء اللحظة التاريخية. غير أن الاختصار على الدوران فى فلك السلف، وحفر الوجود اللاحق وتأطيره داخل وجود السابق، قادا إلى تعميم هذا الاتجاه وتجرده، مما أعاقه عن النمو وجعله يتجمد، فتخلف عن مثله المحتذى، وقصر عن أن يكون فعلاً تنويرياً. وكان لهذا التقصير صور متجاربة تنسحب على مجالات الوجود ومستوياته المتباينة"<sup>(٤)</sup>.

عند هذه الدرجة تتقلب دلالة الفعل الإحيائى، ويتحول إلى نقيضه مع الإبقاء على صفة الإحياء، التى تتفرغ من معناها وتصبح نوعاً من التزيين والبهرجة والابتذال، ويغدو الفعل المشار إليه خليقاً بهذه الصفة - على سبيل الحقيقة - من حيث هو إحياء للموتى وشحذ لأدواتهم - بعد شئ، من التلميع - لتسليطها على رقاب الأحياء.

فى هذا السوت "الإحيائى" المعم، تحضر الولادة بوصفها تقمصاً لروح السلف وامتداداً أفقياً لجسم الضريح، أو بوصفها الذراع التى يحرك بها الحياة، ويفعل فيها رفعا وخفضاً، فيملئ عليها نظامه من حيث هو مياين لها، وبذلك تبدو مشدودة إليه وقائمة به، وتكون موجوداتها تشخيصاً لمشيئته، أو إنبعاثاً أدواتها لتنفيذ هذه المشيئة وضمان اطرادها. وهنا تغدو حرية الاختلاف متاحة بوصفها حرية اختلاف على انتهاج هذا الشكل أو ذاك من أشكال المطابقة. إنه اختلاف الأدوات المتوحدة داخل الوظيفة، أو لنقل إن هذه الحرية هى أشبه بحرية المغلول فى أن يتحرك داخل القفس.

وهذه الثنائية، التى تقتصر فاعلية طرفها الثانى (الاختلاف) على خدمة الأول وتوكيده، هى، فى حقيقة الأمر، أنموذج للصيغة الوجدانية المطلقة، تفتح على الاختلاف بقدر ما يثبت نقيضه ويحيل إليه، أى أن الآخر الذى تمنحه فرصة الظهور، ما هو إلا مبدأ تمددها واندفاعها، وعليه أن يتجهز فى شكل العائق أو الوجود الطارئ، ليكون مسوفاً لحركتها. إنه الآخر الذاتى، أو "الأنا" متطهرًا فى صورة "الآخر"، الذى يشبع حركة الذات ويمرر سلطانها إذ يضمن لها القوت ويهدمها بأسباب البقاء.

إن الآلية التى تعم المطابقة لا تنى تطالعنا فى سلسلة من الثنائيات المعطلة، التى يحول دائماً طرفها الثانى عن وجوده الخاص، ويكون تقبل وجوده، من حيث هو آخر، مقرونا بمدى قدرته على هدم هذا الوجود. وبأخذ التعميم صورته الكلية فى ثنائية "السماوى، الأرضى" التى ينحل فيها وجود الثانى وينوب فى محلول وجود الأول، وهنا يتم إسباغ السماوى على الأرضى،

بحيث لا يتأتى للأرضي أن يحضر إلا في حلة السماوى وهيبته. وهذا الخلط من شأنه أن يعرقل فاعلية الأرضى، عبر إكسابه صفة القداسة التى تنتج ديمومة الزمان<sup>(١)</sup>، ومن شأنه أيضاً على مستوى الوجود أن يلغى التاريخ العربى، مالم يكن تاريخاً سماوياً. وهنا يبدأ التاريخ العربى بظهور الدين الإسلامى، "ويسيطر التأريخ للدين على التاريخ العام"<sup>(٢)</sup>. وبهذه السيطرة يتجمد التاريخ وتنبت صلته بمحوره العمودى، فيكف عن كونه تاريخاً للبشر فى نشاطهم المادى وعلاقاتهم الإنتاجية.

ونتيجة لما سبق يتغلف الوجود بثبات كلى، هو استعادة للأصل، أى للجوهر المكتفى بذاته، وتفضى هذه الاستعادة - كما مر بنا - إلى تقديس الزمان المستعاد، أى إلى عبادة ذلك الزمن بكل ما ينطوى عليه. ويعنى ذلك إعلان العبودية له. وهى - فى كل حال - عبودية تنتج الشخصية الامتثالية بنسخ مكرورة، ويتضخم عجز هذه الشخصية عبر التكرار، ويدعوى كونها مندوبة السماوى فى الأرضى. إنها، باختصار، لاتسمع إلا صوتها، أو أصداه، ولا ترى فى الوجود سوى انتفاخها المرضى، الذى تطمئن إليه وتجعل منه مؤشراً على العافية والامتلاء.

وأخيراً، فإن المطابقة، بآليتها التكرارية، تثبت سلطة السائد، وترسخ الأيديولوجيا المسيطرة، بل إنها توهم بأبديتها وترفعها إلى رتبة الناموس الكونى، عندما تجعل تدفق الزمن يتوقف عند لحظة سيطرتها. ولهذا كان لابد للاختلاف الإبداعى، بوصفه فعلاً تغييرياً، من أن يخوض الصراع ضدها على مختلف المستويات، وهو صراع يستهدف إزاحة هذه السلطة وتقويض مرتكزاتها. أى هو صدع للأب فى وجوده الطاغى انتصاراً لصوت الابن وحقه فى الاختلاف.

ثانياً : التمييز ومقولة السلطة :

يقدم الباحث عمله هذا، باعتباره محاولة لفهم النمط الحضارى العربى "نمط الارتجال". ويقترح أن يكون ذلك مقدمة منهجية لدراسة تاريخ الأدب العربى<sup>(٣)</sup>. وانطلاقاً من تعريفه للنمط بأنه "اتجاه عقلى يكاد يتحول إلى فيزيولوجيا للمتح عند الإنسان القديم، الذى ما زال الإنسان العربى ينتمى إليه"<sup>(٤)</sup>، يتضح أن هذا الاتجاه، إنما هو صفة لازمة بالإنسان القديم (ومنه الإنسان العربى) وخصيصة مميزة له. ويتقاضى هذا الفهم إخراج الإنسان الحديث "الغربى" من حكم هذه الصفة ووضعه على الطرف الآخر المقابل لوجود الإنسان القديم.

إن طريقة تقديم الموضوع تفترض فى ذاتها سياقاً محدداً من التفكير توجه إليه، ويتسنى لنا الكشف عنه من خلال اللغة نفسها. ومما يقوى هذا الفهم، علاقة التقابل الضدى بين الإنسان القديم والإنسان الحديث، أو بين العربى والغربى، وهو تقابل ينهض به الباحث ويستدعيه فى مواطن كثيرة من الدراسة على سبيل التحليل أو الاستشهاد .

إلى جانب ذلك، فهو يفرق فى كلامه على النمط - أو هكذا يبدو لنا - بين نمط منفتح ونمط مغلق. والخلاف بينهما خلاف جوهرى. ذلك، أن انفتاح النمط يمكنه من الحفاظ على وظيفته الثورية، أما فى حال انغلاقه، فإنه يصبح علامة على التقهقر والانهيـار الحضارى. وآية ذلك "أن الإبداع يقدم جديداً، والجديد يتحول إلى نمط يؤدي وظيفة تحتاج إليها الجماعة بعد تبني النمط. وهذه الوظيفة وظيفة ثورية طالما يتم أدائها بكفاءة كبيرة؛ وحتى يتم ذلك لابد من طواعية النمط للعملية الإبداعية المستمرة"<sup>(٥)</sup>.

إن القدرة على تمثـل التجارب وبناؤها ذهنياً بالانتقال من الحسى إلى المجرد، هى من سمات النوع الإنسانى، تهيئ له - فى نشاطه الحى والمعد - أن يكثف الخبرة ويتزود بها فى مواجهة موضوعاته، بحيث لا يتعين عليه أن ينطلق فى كل مرة خالى الذهن ليكرر ماسبق أن مر بخبرته. وبهذا، فإن القدرة على التجريد واستبقاء المعرفة، عبر إنشاء هياكلها ومخططاتها، ليست وفقاً على الإنسان القديم كما يستفاد من كلام الباحث. فإذا كان التقابل - وفق ماتقدم - لا يقوم على أساس من هذه الصفة، فإنه من الممكن إجراء التمييز أو المفاضلة بين أسلوبيين: أحدهما يتسم بالحيوية ومواكبة التغير، ويفترض الخروج على الأنماط للتشكـلة وتجاوزها، استجابة للتحويلات الاجتماعية، وتلبية للشرط الجديدة والاحتياجات المتنامية. والآخر يرسى نمطه ويتحجر فيه ويحاول أن يكره الحياة على التوقف عنده والاستجابة له. وتأسيساً على ذلك، فإن الأسلوب الأول يبقى على الإنسان من حيث هو فاعل يعلو على نفسه باستمرار، فيهدم الأبنية التى نهض بها،

عندما تعترض طريقه وتحذّر من فاعليته في صنع قضية الوجود التي هو أساسها. أما الأسلوب الثاني، فإنه - بتحجّره وانغلاقه - يوجب على الإنسان أن يسقط نفسه وأن يتحول إلى مفعول لمفعولاته.

من هنا، نلاحظ أن كلام العطار على النمط يوقع في شيء من الاضطراب المفهومي، لأن ما يذكره من ضرورة طوعية النمط للعملية الإبداعية المستمرة حفاظاً على وظيفته الثورية، هو نفى له بوصفه نمطاً، أي نفى لنمطيّته. وبهذا المعنى يتعذر الكلام على نمط متطور ونمط متحجر، وخصوصاً إذا عرفنا أن الباحث نفسه يقدم الأنماط على أنها مجموعة من المطلقات تتميز بثباتها الأسطوري<sup>(١)</sup>. ولا يخلو من هذا الاضطراب أيضاً تفسيره لتحول النمط الحضاري العربي "نمط الارتجال" إلى نمط ثوري في ظل ظروف تاريخية معينة. فإذا كانت غارات البدو على الفرس والروم قد نمت ثققتهم في قوتهم، فإن مائنص عليه من اتسام العرب بالتأمل العميق في كل شيء، هو نقض للارتجال. لأن هذا العمق التأملّي الذي جعلهم يدركون عوامل الضعف والقوة عندهم وعند غيرهم<sup>(٢)</sup>، لا يتفق نهائياً مع نمط الارتجال الذي يميّزهم، ومع كون هذا النمط قريباً للبدواة بما تتسم به من سطحية وحماسة واندفاع عاطفي يفتقر إلى الضبط والتنظيم. وبمثل ذلك نرى أن ثورية المبدأ الإسلامي لا تتجلى في ثورية نمط الارتجال آنذاك كما يفيد الباحث<sup>(٣)</sup>، بل إن ثورية المنطلق الإسلامي تتجلى - أو لمعلها كذلك - في محاولته تعديل هذا النمط والحذّ منه، ويتوازي ذلك مع الحذّ من البدواة المعمة وتكوين نواة لانحصار القوى المتبددة داخل الإطار الكلي الجامع.

من خلال ماسبق، يتبدّى لنا وجوب التمييز بين التعبيرات الناهضة التي تحاول صياغة ذاتها وتأسيس وجودها في مقابل النمط المتشكل بوصفه سلطة كلية. ذلك، أن المثل الذي تنشده التعبيرات غير النمطية، هو مثل حيوي، له صفته التاريخية، أي أنه يفتح على الاستيعاب ويقبل النمو والتغير، وهذه القابلية تمرّفه لنا بكونه حقيقة اجتماعية تنبثق من صميم الواقع، وترتبط معه في علاقة جدلية، تسهم بموجبها في إعادة تشكيل هذا الواقع الذي تشكلت به. وخلافاً لذلك، فإن المثل الأعلى الذي يقدمه النمط هو أزلي أبدي. إنه حقيقة مطلقة عالية على الحياة ومتحكمة فيها. ويأخذ هذا التحكم اتجاهاً نازلاً من أعلى، يعتمد مع الحياة إذ يختزلها في سطحها الأفقي ويلحقها به.

عند هذه النقطة يغدو ممكناً - إن لم يكن واجباً - تناول النمط من حيث هو خاصية السلطة وأداتها في ترسيخ وجودها وهيمنتها، لأن النمط - بما يفرض إلهه من ثبات أسطوري - يستدعي تأييده، ويستدعي ذلك بدوره تأييد الوجود بما يمثلّه من مصالح وامتيازات.

إن الخاصية المميزة للنمط هي أنه يضحي بالاختلاف لصالح المشابهة والتطابق، وهنا تتبدّى سلطويته في قسر ماسواه ليكون صورة ناقصة عنه. وماتى ذلك أن علاقة النمط بموضوعه تأخذ طابع الإزاحة والاستبدال، فهو يلغى الموضوع ويرسي مكانه تصويره الخاص على أنه الموضوع نفسه. ونتيجة ذلك من الجهة الأخرى أن الموضوع لا يستطيع أن يحضر كذات إلا بنفي ذاتيته وتقمص هوية الآخر وتقصيل كيانه على مقاييسه. وهذا بالضبط ما يجمل من النمط مقولة السلطة التي تسقط صورتها على الكل وتجبرهم على ارتداء هذه الصورة. والأمر على هذا النحو ليس إلا نوعاً من عبادة الذات وتقديسها. إنه الفعل النرجسي الذي يروم عبادة نفسه في الآخرين، وبسبب ذلك يجعل من وجودهم مجرد مرآيا عاكسة لوجوده.

وإذا كان القسر النمطي ينتج الشخصية الامتثالية الخائنة، كما سبق أن بيّنا، فإن هذه الشخصية - بخضوعها للنمط وتمسحها به - تكتسب قدراً من قداسته، وتهضم خصائصه السلطوية فتصبح هي نفسها سلطة على مبدأ "التابو"، ويغدو متاحاً لها من بعد أن تمارس باسمه القمع والإلغاء.

والنتيجة أن كل ماسبق يحمل على خوض الصراع ضد النمط، من حيث هو صراع من أجل الحرية، ومن أجل الارتقاء بالوجود الإنساني وتعميق معنى هذا الوجود، وهو - كما يوجّه إليه د. العطار - صراع شامل يهدف إلى الإطاحة بسلطة النمط، عبر كل ما يمثل هذه السلطة من مفاهيم وأجهزة ومؤسّسات.

### ثالثا : الخطاب الأيديولوجي وإعادة إنتاج النمط :

ربما كان في ثنائية "المحافظة والثورية" التي ينهض بها العطار شيء من الحماسة والإغراء بمعارضة التقليد للمضيّ قدما في صدع الثابت والخروج عليه. وهذا التشكيل الثنائي، يتمّ التأليف بين طرفيه - كما هو ملاحظ - بطريقة تُظهر أهمية أحدهما وتُغري بالانحياز له اعتمادا على إظهار سلبية الآخر. فهما - على هذا النحو - يتبادلان الإحالة، فيحيل كل منهما إلى الآخر بطريقة عكسية. على أن حاصل هذه العملية التبادلية - سواء تمّ الانطلاق من الطرف الأول إلى الثاني أو من الثاني إلى الأول - هو دوما في صالح الطرف المقترن بالحركة والمولد لها بحسب زاوية النظر التي يرى منها الباحث والموقع الذي تنطلق الرؤية منه.

غير أنّ ماذهب إليه من تركيب الصراع وإدارته في هذا المحور المزدوج، قد يخرج بالمسألة، إلى حد ما، عن الامتلاك الأيديولوجي. وربما كان ذلك مسببا عن طغيان الجانب الأيديولوجي في تناول الظواهر ومحورتها على هذا النحو الثنائي الذي ينتظم العمل، والذي تغدو معه القضايا المتناولة مجرد ظهورات لهذا المحور وتنبؤات عليه. ومن هنا، فإنّ المحور الثنائي قد يظهر من حيث هو مبدأ تنظيمي، يتمّ فرضه والركون إليه أحيانا، بهدف التأليف بين القضايا وشذّ بعضها إلى بعض بشكل يستجيب لما ترمى إليه الدراسة من أهداف.

أما الملامح التي تسفر عن الخطاب الأيديولوجي النمط أو المتجه إلى التمهيط، فيمكن إجمال أهمها فيما يلي:

١- من الملاحظ أن دراسة العطار للمحافظة والثورية تنتهي تقريبا إلى تشكيل نمط عن حركة الصراع بين هذين القطبين، مما يفترض إلغاء التوسّطات وتغييب لحظات الاتصال والتجاور، التي تنتهي بامتصاص أحد الطرفين لخصائص الآخر وفقا لطبيعة التحولات الاجتماعية وأسسها الاقتصادية.

٢- خصيصة التعميم التي تطغى على الدراسة جعلته، أحيانا، يقرر الوقائع على ارتداء المقولات والاستجابة لها، ولهذا السبب كان يسقط المعالم الخاصة التي تجافي الخلاصات النظرية المبتغى تعميمها. ومثال ذلك اختزاله للنمط الحضاري العربي - عبر تاريخه - في نمط الارتجال، والتفكير قديما وحديثا للجهود الضيئة التي حاولت النهوض بالعقل وذهبت إلى تفعيله في مواجهة النقل الذي هو أساس الارتجال. والنتيجة المترتبة على ماسبق هي نشدان مستقبل لا جذور له. وإذا كان الأمر كذلك فإنّ هذا المستقبل المرتجى يفقد إلى العمق والرسوخ في تربيته، مما يضعف من قدرته على التماسك والفعل.

٣- الرغبة في مواجهة سلطة النمط، عند العطار، انعكست على الذات، فأتجه فعل العنف من كونه فعلا موجّها إلى السلطة لصنع وجودها النمطي، إلى كونه فعلا موجّها إلى الذات، وهكذا يتحول فعل العنف عن مساره - داخل الكتابة - ليصبح عنفا ممارسا على الذات يتبدّى على شكل تقريع أو تجريح لها. وقد أدى ذلك إلى تجريد الذات العربية من كل قدرة على الفعل، فبدت ممسوخة ومتقرّنة أمام عملكة الآخر وعظلمته.

٤- إذا كان النمط يهدر الاختلاف لصالح المطابقة، فإنّ ماذهب إليه الباحث يهدر الخاص والمختلف لصالح العام والمتماثل. فهو يذكر أن ماخرج على النظام من أعمال كان خروجه ناقصا يحاول التوفيق والتلقيق، وبذلك فهو ينتمي لنفس القداسة والسلامات. ويمثّل لما سبق بتوفيق الفلاسفة أو تلفيقهم بين فلسفة اليونان ودين الإسلام، ومثلهم الفرق الكلامية التي حاولت السيطرة على النقل فسيطر عليها، وحتى من ينسب إليه التمرد من الشعراء، فقد دار تجديده في أفق الصورة الجزئية ولم يتجاوزها، فسقطت ثورة الصورة الجزئية في هوة النظام الحديدي المتحجر<sup>(١)</sup>.

وهنا نجد أنه - وفق ماتقدم - يأخذ بالنتائج بصرف النظر عن رؤيتها في سياقها، لأنّ دمج هؤلاء في النظام اعتمادا على ما آك إليه الأمر يعني التضحية بمحاولات الاختراق التي حاولت أن تفصل من داخل ثياب النظام. وتنبّهن أيضا أن وحدة القياس - في تكوين مثل هذه المحاولات - هي قائمة في ذهن الباحث دون أن تكون مستلهمة من داخل الإطار التاريخي للوقائع. وهنا يغدو العيار الذي يستند إليه عاليا على الظاهرة لأنه لا ينبثق من مجراها الحياتي وسياقاتها التطورية. ذلك، أنّ تناول هذه القضايا على نحو قيمي يفترض مراعاة نسبية تطور العلوم وقانونية التراكم والتحول، ولابد أيضا من ملاحظة اصطباغ النشاط الإنساني - في اتجاهاته

المتباينة - بالطابع العام الذى يسود هذه المرحلة أو تلك من مراحل التاريخ، دون أن يعنى ذلك التوافق والتوحيد والتماثل.

إن انصراف الباحث عن هذه الملاحظات أو تهميشه لها، كانا مبررين بالغاية الكلية التى يؤمها، وهى الغاية الكامنة وراء النبذة الأيديولوجية للخطاب، الذى دفعه أحيانا إلى تنميط الحالات ومن ثم إلى تنميط تفسيرها؛ فكان ردّ الفعل عنده يحمل قدرا من خصائص الفعل ذاته.

لاشك فى أن هذا الجهد الذى قدمه الدكتور سليمان العطار يستحق كل التقدير، وتقديره - كما نفهم - يكون بإعادة فحصه ومراجعته، وبزorc الأسئلة وإثباتها فى تربته.

فهل انتهت دراسة العطار إلى تقديم نمط ما فى مواجهته للنمط؟!

هوامش:

- ١- "مقدمة منهجية لدراسة تاريخ الأدب العربى" القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع .
- ٢- ص ١٠ .
- ٣- ص ١١ .
- ٤- ص ١١ نفسها .
- ٥- انظر على سبيل المثال كلامه عن التقاليد الراسخة للقصيدة العربية نحو ١٦ قرنا ص ٣ وكلامه عن استيرادنا بدأ من التاريخ العام وانتهاء بالنظم التكنولوجية والملابس الجاهزة ص ٢٦ ، ٢٧ .
- ٦- انظر ص ٢٣ .
- ٧- ص ٢٧ .
- ٨- ص ٧ .
- ٩- ص ٦ .
- ١٠- ص ١٥ .
- ١١- ص ١٢ .
- ١٢- انظر ص ٣٤ .
- ١٣- انظر ص ٣٥ ، ٣٦ .
- ١٤- انظر ص ٢٠ .

مجلة أوروبا Europe الأدبية العريقة التي أسست منذ ثمانين عامًا خصصت عددها المزدوج (859- 860) الصادر في (نوفمبر وديسمبر عام ٢٠٠١) للمفكر الفرنسي روجيه كايوا. صاحب كتاب "الألعاب والبشر" الذي قدم فيه تحليلًا ظاهريًا للألعاب وعلاقتها بالبشر. ومن الصعب بالفعل تصنيف إنتاج هذا الكاتب الفرنسي الذي عالجت إسهاماته الفكرية موضوعات شتى واخترقت مجالات متعددة: الأساطير، الألعاب، الأحلام، الأقنعة، الأحجار، الشعر، الأدب العجائبي، والثقافة الصينية. وكان يجد صدًى لنفسه في ذلك التساؤل الذي قدمه الفيلسوف الصيني تشوانج تزو تلميذ وتابع لآوتسى مؤسس الديانة الطاوية. لقد كان تشوانج تزو يتساءل عما إذا كان فيلسوفًا يحلم بأنه فراشة، أم أنه فراشة تحلم بأنها فيلسوف. ويقول جان دورمسون عن روجيه كايوا: "لم يكن روائيًا ولا شاعرًا ولا فيلسوفًا ولكنه كان نوعيًا تجذبه الصين وعالم المعادن وتشغله الفراشات والأقنعة.. إنه كاتب متفجر". حول هذه الوجوه المتعددة للإسهام النظري لكايوا والبحث عن الدوافع الكامنة خلفه، ومحاولة بلورة إطار ناظم لهذه الإسهامات المهمة ولكن المبثرة نقرأ في المجلة مقالات:

Jean d'Ormeson "Diagonal et cohérence".

Odile Flegine, "Dans le maquis du monde".

Jean Starobinski, "Saturne au ciel des Pierres".

ولقد انخرط كايوا منذ كان طالبًا في مدرسة المعلمين العليا في بداية الثلاثينيات من القرن العشرين في غمار الحياة الأدبية والنقدية في فرنسا. فالتسعت مغامراته في مختلف الحركات الأدبية، إذ انضم للحركة السريالية، ثم اختلف مع بروتون وترك الحركة بسبب الحادثة الشهيرة عن القاصوليا النطاطة<sup>(١)</sup>. وأسس مع أراجون جماعة الهجوم المضاد Contre attaque, وصاغ أول بياناتها، ثم أسس مع جورج باتاي واليريس جماعة علم الاجتماع التطبيقي ولكنه تركها بسبب جورج باتاي لأنه جعل منها جماعة ذات انتماء ولاء ماسوني، فقد أصبحت جماعة سرية ملأى بالرموز والألفاظ، والأسرار والشيوخ، وهو مرفضته عقلانية كايوا. وحول هذه المغامرات الخائبة لكايوا، في كواليس الحركات الأدبية والفنية نقرأ مقالات:

Alain Virmaux, "Au-delà des harricots Sauteurs".

Laurent Jentry, "systèmes et délires de Dali à Caillios".

Claudine Franck, "Contre attaque de Caillios".

وبعد نشوب الحرب العالمية الثانية واحتلال النازي لفرنسا، رحل كايوا إلى الأرجنتين ليصدر مجلة جعلها لسان حال للأدب الفرنسي والمقاومة، كما أثنى كايوا في أثناء إقامته في الأرجنتين اللغة الأسبانية ونقل أعمال بورخيس ونيرودا وغيرها من كتاب أمريكا اللاتينية إلى اللغة الفرنسية. وعند فوز بورخيس بجائزة نوبل أرجع الفضل إلى كايوا لأن ترجماته هي التي أتاحت للأوروبيين التعرف على أدبه.

وبعد عودة كايوا إلى فرنسا منذ بداية الخمسينيات عمل في اليونيسكو حيث أسس مجلة "ديوجين" التي مازالت تصدر إلى يومنا هذا بمختلف لغات العالم، ثم انتخب عضواً بالأكاديمية الفرنسية عام ١٩٧١، ولم يمر الأمر دون جدل، ذلك لأن كايوا رغم انخراطه في الحركات الأدبية المتمردة قد تخصص في النحو وخاض معارك ضد كتاب كبار يدافع فيها عن سلامة التعبير ويهاجم فيها الاستسهال والتهاون في احترام قواعد النحو.

ولقد كان تفسير عملية الإبداع الفني هاجسا يشغل أغلب كتابات كايوا منذ كتابه الأسطورة والإنسان ١٩٣٩ إلى الألعاب والبشر ١٩٥٨ ثم دراسات للخيال ١٩٧٤. وقد وقف فيه ضد عملية اختزال الخيال Imaginaire في التوهم Fiction ونظرًا لتأثر كايوا بالماركسية وكتابته عنها

(١) جاء رجل من المكسيك إلى إحدى المقاهي التي يرتادها السورياليون. وأخرج حبات فاصوليا تتراقص على المائدة. اقترح كايوا أن يقوم أحد بفتح الحبات ليروا ما بداخلها، واعترض بروتون لأنه لا يهتم بالكشف عن سر القفز ولكن المهم هو مراقبة ردود فعل الناس أمام هذا المشهد الغريب.

كان لديه تصور خاص عن الالتزام في الأدب: فهو يرى أن من الطبيعي أن يلتزم الكاتب بقضايا عصرهم وأن تعكس أعمالهم الأدبية الصراع السياسي والاجتماعي. فالأدب في نظره كالمرآة، ولكنه لا يستمد قيمته وخلوده من مضمون ما يعكسه ولكن من كونه مرآة جيدة الصنع. فيقول: "الدفاع عن قضية عادلة لا يمنحنا حساسية ولا أسلوباً جيداً، ولا يهب ذكاء ولا سخاء. فالقضايا تقنى وتبقى الأعمال الأدبية والقراء لا يهتمون كثيراً بأن يعرفوا إن كان بلزك من أنصار الشرعية المتحمسين أو أن يعرفوا إلى من تتجه انحيازات دانتي، في النزاعات السياسية الموجودة في عصره. في عالم مليء بالصراعات والأهواء لا يمكن تقادى أن يعكس الأدب ذلك. ولكن ما يهم هنا ليس هو الموضوع المعكوس، كما هو الحال في الحياة، ولكن جودة المرآة.

والمثير في مسيرة كايوا الفكرية هو علاقته المتطورة بالشعر والتي بدأت بكتابه "دجل الشعر" ١٩٣٦ الذي شدد فيه الهجوم على الشعر ثم رد الاعتبار إليه شيئاً فشيئاً، فكتب جماليات الشعر ١٩٥٨ لينتهي هو نفسه شاعراً، فكان آخر ما كتبه ديوان شعر، حظى بحفاوة واهتمام كبيرين مما جعل كايوا يعتقد قبيل وفاته عام ١٩٧٨ أن اسمه لو بقي في تاريخ الفكر فسيكون باعتباره شاعراً.

ومن الغريب أن يتجه كايوا إلى التأليف الشعري في الفترة نفسها التي كتب فيها تأملاته حول الأحجار معارضاً الرومانسية في احتفائها بالطبيعة وبالأشجار وعواطف البشر. لقد كان يرى هذه الحياة تافهة القيمة تبدو كعفن أو فطريات تظهر على سطح صخرة الوجود. وانتهى في آخر حياته إلى نوع من المادية المتصوفة، وقد انعكست هذه الحالة الوجودية والفكرية له على تصوره للقصيدة إذ يقول: "زحل يفرض تأثيره، إن استحالة المعرفة المطلقة هو الأمر الذي يسمح بالقصيدة ويملؤها بالكآبة. فالقصيدة تدِين ببولدها إلى تراجع النور المأمول، إنها البقية الليلية لغامرة إبليس والأثر الدال على سقوط الملاك حامل الضوء". وحول علاقة كايوا بالشعر نقرأ في مجلة Europe: Guillaume Bridet, "Un poète en forêt".

Claude Pierre Perez, "Le fantôme de Novalis".

Odile Flégine, "Esthétique des Odyssées".

Joëlle Tamine, "un grammairien poète".

وتحتوي مجلة Europe على دراسات أخرى عن روجيه كايوا، هذا الكاتب ذو الوضع المتفرد في الثقافة الفرنسية وفي تاريخ النقد الأدبي عموماً. بالإضافة إلى أبواب المجلة الثابتة التقليدية مثل كراسات الإبداع والمتابعات.

## Egypte / Monde arabe no3 La Censure ou comment la contourner الرقابة أو كيف تتحايل عليها

صدر العدد الجديد من مجلة Egypte / Monde arabe التى يصدرها مركز الدراسات القانونية والاقتصادية والاجتماعية الفرنسى (CEDEJ) بالقاهرة. وهو العدد الثالث بعد الإصدار الجديد والمعدل للمجلة. ذلك الإصدار الذى بدأ يعدد خاص عن الحملة الفرنسية من وجهة نظر مصرية. وهذا العدد الأخير يحمل عنوان "الرقابة أو كيف تتحايل عليها القول والمسكوت عنه فى مصر المعاصرة".

وترصد ديالا حمزة، رئيسة التحرير، فى مقدمة العدد مجموعة من الظواهر المتعلقة بالرقابة فى مصر مثل تعدد القوانين وغياب المعايير فى معرفة الممنوع والمسموح، وتعدد مصادر الرقابة وهيئات الحكم، وتنامى المزايدات الأيديولوجية فى الجامعات، وغيرها من الظواهر. وترى أن سياسة شعرة معاوية ليست فرضية كافية لتفسير الأمر، بل يتبشى التفتيش عن إستراتيجيات الخطاب. وفى هذا الإطار تقدم مجموعة من إسهامات علماء اللغويات الغربيين المعاصرين (أوستن، واطسون، سيرتو، ودوكرو) تدور كلها حول العلاقة بين القول والفعل، وتأثير كتابة القول أو تسجيله على طبيعة الفعل الناتج عنه. ثم تقدم العدد قائلة: "لا يهدف العدد إلى إجراء رصد للممارسات القمعية وأثرها على الإنتاج الثقافى والفنى فى مصر، ولا إلى تسجيل لتاريخ الرقابة. ولكنه يهدف إلى الإنصات إلى مايقال وإلى ما لايقال أى إلى إستراتيجيات المقاومة والتحايل التى يبتكرها الفاعلون (كتاب، صحفيون، جامعيون، فنانون) من أجل الإفلات من رقابة مزدوجة: حكومية واجتماعية".

ويبدأ ملف العدد بمقال للمحامى أحمد سيف الإسلام حماد عن التدخل الإدارى فى حرية التعبير بين القانون والدستور. ويبرز الكاتب الأسانيد القانونية، مثل قانون المطبوعات وحالة الطوارئ، وكذلك التفسيرات التى يبرز بها النظام تدخله فى مجال حرية التعبير، ثم يبين الكاتب تعارضها مع الدستور من خلال أحكام المحكمة الدستورية العليا. ويبرز نوعا من التمايز بين الدولة من جانب والنظام من جانب آخر؛ هذا التمايز يخلق مجالا مليئا بالتعارضات تكون حرية التعبير فيه عرضة لوازن القوى بين المؤسسات.

وننتقل - مع العدد - من السياق القانونى إلى السياق الأنثروبولوجى مع مقال جان نوبل فريبه عن "الرقابة والحس المشترك فى مصر أو الاختراع المتكرر للسوية الإسلامية" Normalité islamique. ويسعى فيه إلى فهم الطريقة التى تصبح بها الرقابة أمرا عاديا إلى درجة أننا لانجد أى جدال يدور حول ضرورتها. هذا الوجود العادى للرقابة. لا يرجع فى نظره إلى توحيد الرقابة مع الدفاع عن الإسلام وقيمه، ولكن إلى توحيدها مع الحس المشترك دون أن تكون مرتبطة فعليا بالإسلام. وهذا التوحيد هو الذى يؤدى إلى نشأة تلك الظاهرة التى يتم توصيفها فى المقالات التالية بمصطلحات متنوعة مثل: رقابة الشارع، الرقابة العشوائية، الرقابة الشعبية، إلخ.

المقالات الخمس التالية تتعرض لظاهرة الرقابة ومحاولات التحايل عليها فى مجالات مختلفة: ففي مجال الأدب يكتب ريشار جاكومون عن "الحدود المتحركة" لما يقال فى الإبداع المصرى. من خلال تحليل ثلاث أزمار فى الحقل الأدبى فى مصر تمحورت حول روايات: "الصقار"، "يوميات ضابط فى الأرياف"، "الخيز الحافى". يرصد جاكومون مفارقة تتمثل فى اتساع مجال حرية التعبير بالنسبة للعقود السالفة وفى الوقت نفسه تزايد حالات تدخل الرقابة فى الإبداع. وتأتى هذه المفارقة فى نظره بسبب ظهور جيل جديد من الكتاب يسعى لأن يفرض نفسه على الحقل الأدبى ولكن بصورة تخرج عن النموذج الإرشادى الأدبى السائد فى مصر منذ بداية القرن العشرين (الويلحى)، ويطلق عليه جاكومون اسم "الواقعية الإصلاحية". والخضوع لهذا النموذج هو الذى يبرر، فى نظر كاتب المقال، السماح فى أعمال يوسف إدريس والتشديد والحظر مع أقل القليل الذى يظهر فى رواية يتيمة لكاتب شاب لاتخضع للنموذج نفسه. إن هيمنة هذا



النموذج الإرشادي على الحقل الأدبي في مصر إلى اليوم تبين فشل هذا الحقل في تأسيس مفهوم مستقل للفن.

وفي مجال التفسير يكتب أنور مغيث عن "النص والهامش، نقد أساطير العهد القديم عند عصام الدين حفني ناصف"، ويحدد ثلاث صور مختلفة للتناول النقدي لأساطير العهد القديم في الفكر العربي المعاصر وهي: تنقية التراث الإسلامي من الإسرائيليات، والكشف عن نفسية العدو، ورد الاعتبار إلى التاريخ المصري القديم ولكن محاولة ناصف لاندراج تحت أي منها، وإنما يستهدف نقد الوعي الديني للمسلمين مستخدماً مجموعة من الوسائل مثل التلميح اللغوي وعلم الأساطير المقارن وتجاوز النصوص. وينطلق ناصف في محاولته من نظرة سلبية للوعي الديني تأثر فيها بمصر التنوير الفرنسي وخصوصاً فولتير.

وفي مقال دينا جلال "السينما الجماهيرية بين الرقابة وشباك التذاكر"، ترصد محاولة مزدوجة من قبل مبدعي هذه السينما الموجهة للجمهور العريض، لتمثل الرقابة داخلياً وتوسل التحايل عليها في الوقت نفسه. كما تتعرض لشخصية الرقيب نفسه وتبين أثر الوسط الاجتماعي والهنيء القادم منه على مفهومه للرقابة في السينما.

أما في المجال السياسي، فيقوم جمال عبد الناصر إبراهيم وناتالي برنار موحيريون، في مقالهما المشترك: "رقابة السلطة أم سلطة الرقابة؟ في قضية يوسف والي ضد جريدة الشعب"، بمتابعة الدلالات السياسية والقانونية لهذه القضية، ويرصدان نوعاً جديداً من النضال السياسي يكون حصانه في المعركة هو الكفاح ضد الفساد، والمطالبة بالشفافية وإثارة ما يسمى بالمعارك الصحفية التي ربما تؤدي بحرية الصحفيين الفردية مما يؤكد عدم استقرار حقوق المواطنة.

وفي مجال الصحافة تقدم دينا الخواجة في مقالها "سينيف أو مقاعب الصحافة المصرية الجديدة" المحاولات المبتكرة للصحافة الجديدة لانتزاع حق الوجود في الوسط الصحفي المصري من خلال تجربة جريدة "الدستور" مع الرقابة ومحاولات رئيس تحريرها والمسؤولين عنها الصمود والالتفاف في عملية يكون طرفاها هما الرقيب والقراء.

وأخيراً يقدم مصطفى الأحنف في "قضية حيدر حيدر" آلية تصنيع الأزمة بشكل يدفع بالحدث إلى عناوين الصحف ومظاهرات الشوارع، واستخدام الحدث مناسبة يؤكد فيها كل معسكر من المعسكرين المتصارعين على اختياراته الأيديولوجية. والاستغلال السياسي من جانب النظام بشكل يتجاوز حدود إدارة الأزمة بسحب الرواية من السوق وإغلاق صحيفة الشعب، من أجل تحقيق أهداف سياسية أخرى. والمقال مزود بملحق يحتوي على وثائق الأزمة: مقال محمد عباس، بيان لجنة الشئون الدينية بمجلس الشعب، بلاغ المثقفين إلى النائب العام، تقرير لجنة القراءة بالمجلس الأعلى للثقافة إلخ، مترجمة كلها إلى اللغة الفرنسية.

إلى جانب هذا الملف عن الرقابة تمنح المجلة منبرها إلى جمال البنا "نحو فقه إسلامي جديد". وترجم جيلين آلم إلى الفرنسية قصة يوسف إدريس "طلبة من السماء". وفي باب الإشارات تقدم المجلة تقريراً عن الرقابة الجامعية ضد الإباحية (د. جميعي، د. غنيم) وقضية ازدياء الأديان - لصالح الدين محسن، وعرضا لكتاب سيد عشاوي "العيب في الذات المصونة" (دار المحروسة ١٩٩٩)، وكتاب محمد رضوان "قصائد سياسية ممنوعة" (مركز الذاكرة ١٩٩٨). وفي النهاية تقدم المجلة مقابلات لأهم الأحداث في مجالات السياسة والاقتصاد والثقافة في مصر والسودان من أكتوبر عام ١٩٩٩ إلى مارس عام ٢٠٠٠.

## الدوريات العربية

يستطيع المتابع لحركة الدوريات العربية أن يلاحظ ارتفاع المستوى الطباعي والتنفيذي للمجلات، فالدوريات العربية أصبحت الآن أكثر تقنية وأعلى حرفة من التجارب السابقة، وهو ما يتجسد واضحا في مجلات مثل البحرين الثقافية والمدى ونزوى وسطور وعالم الفكر وغيرهم. وكذلك نلاحظ الاهتمام بالتخصص الدقيق وحرفية الكتابة والتبويب الجيد وظهور مجالات معرفية وفكرية مغايرة للمجلات الشائعة.

صدر العدد الأخير من مجلة "عالم الفكر" حافلا بموضوعات متعددة فتكتب "يمنى طريف الخولي" دراسة هامة عن "جدل المثالية والواقعية في التصور الأنطولوجي للعالم عند برتراند رسل" وفي تلك الدراسة ترى الباحثة أن الباحثين في فلسفة "رسل" درجوا على إهمال المرحلة الأولى المثالية من فلسفته، على أساس أنها انتهت تماما، بيد أن الطرح الديالكتيكي ينقض هذا، ويلزمنا بالتوقف عند هذه المرحلة، فهي الأطروحة التي سوف تنقش لتصل إلى مركبها الجدلي. وذلك لأن "رسل" استهل علاقته النظامية الرسمية بعالم الفلسفة بانطلاقه إلى رحاب الفلسفة المثالية الألمانية مدفوعا بعوامل خارجية متعلقة بأجواء الفلسفة الانجليزية في أواخر القرن التاسع عشر، فالمثالية الألمانية اقتحمت معازل الفلسفة الانجليزية التجريبية بأصول تمتد حتى فرنسيس بيكون وجون لوك وديفيد هيوم وصولا إلى جون ستيوارت مل، فضلا عن أنها معززة بكتابات هيجل الذي لا يغفل من قبضته القوية - سلبا أو إيجاباً - أي من الفلاسفة المعاصرين. ومن هنا أرسى "رسل" التصور الهندسي للعالم تبعا لنموال المثالية الألمانية، فانتقل من الأساس الكانطي إلى التفسير الهيجلي، فخرج بتصوير للعالم تطبيقا للقانون الهيجلي: كل معقول واقعي وكل واقعي معقول، والعلم هو المعقولة، ذلك ثابت بنيوي في فلسفة "رسل" أي كانت المرحلة التي نمر بها.

ويكتب "محمد مشبال" دراسة هامة عن "البلاغة ومقولة الجنس الأدبي" يدرس فيها مجموعة من الموضوعات الأساسية تشمل الجنس الأدبي وجماليات اللغة، الشعر معيارا للقراءة، خصائص الشعر والبلاغة، وغير ذلك. ويتوصل الباحث في مجموعة خلاصات مركزة إلى أن ١- لكل جنس أدبي جماليته الخاصة وبلاغته المتميزة، وهذا ما يجعل اللغة خاضعة في وظيفتها وبنائها لمكونات الجنس الذي تنتسب إليه. ٢- الشعر هو الجنس الأدبي الذي خضعت له التصورات النقدية والبلاغية الموروثة، على الرغم من اضطلاحها برصد أنماط تعبيرية أخرى تمثلت في القرآن والخطابة، فقد كان الأسلوب الشعري معيارا جماليا يوجه الأنظار وتحاكم إليه الأصول والمبادئ، مثلما كان معيارا في مختلف الصيافات الأسلوبية والبلاغية المعاصرة. ٣- اللغة أداة أسلوبية في جميع أجناس التعبير الأدبي، غير أن هذه الأداة تظل مشروطة في تكوينها الجمالي والوظيفي بمكونات السياق الجنسي الذي تستخدم فيه، وبناء على ذلك، فإن النسيج اللغوي أظهر في الشعر من غيره من الأجناس الأدبية الأخرى التي لا تميل فيها اللغة إلى أن تصبح مكونا جماليا ضروريا. ٤- التفاعل بين الأجناس الأدبية لا يتنافى مع تمايز كل جنس بأسلوبه الخاص، وإذا كان البلاغيون القدامى لم يضعوا اليد على هذه الخصائص المميزة، فقد كان لعنايتهم بالشعر الأثر القوي في صياغة أصوله الجمالية وسماته الأسلوبية.

وفي دراسة مثيرة للجدل تتمثل كتاب "أوديب وإخاتون" يذهب الباحثان "محمد عبد الكريم الجراح" وفتحى طالب الجراح" في بحثهما عن مسرحيتي أوديب ملكا وأوديب في كولونا بين الأسطورة اليونانية والقصة التوراتية، يذهبان إلى استنتاج يعتمد على مجموعة من القرائن والاستدلالات المترواحة بين العملية الافتراضية، ومؤدى هذا الاستنتاج أن سوفوكليس قد تأثر بالتوراة وقصة خروج موسى من مصر، يقول الكاتبان في ختام بحثهما: إن الباحث لا يستطيع استكشاف كل الخيوط والإشارات المتعلقة بتأثر سوفوكليس بقصة موسى وفرعون إلا من خلال دراسة المسرحيتين بشكل متتابع كوحدة واحدة، فالدراسات ركزت على مسرحية أوديب ملكا مع أن أغلب الإشارات الدالة على التأثر واردة في مسرحية أوديب في كولونا، إضافة إلى ربط الباحثين المسرحيتين بالأسطورة اليونانية دون الانتباه إلى إمكانية ارتباطهما بالقصة التوراتية والحضارة المصرية القديمة، فسوفوكليس بنى المسرحيتين على الأسطورة اليونانية، لكنه حرك الشخصيات عمليا من واقع القصة التوراتية، ومن هنا بقي اكتشاف حقيقة عمله الأدبي قابعا في الزاوية غير المرئية بالنسبة للباحثين.

مجلة الطريق في عددها الأخير تحتفي في ملفها الرئيسي بالكاتب والسياسي المصري "عبد العظيم أنيس" فيكتب "محمد دكروب - مقالا حميما يستعرض فيه أيام اللقاءات الأولى في بيروت، وفكر وشخصية عبد العظيم أنيس، ويمزج دكروب بين الوقائع الشخصية والتحليل، بين رصد معالم الفكر وحالات الإنسان في كتابة متأنمة وحقيقية احقاء بالصديق والزمن الجامع بينهما وإرادة الأمل فيهما. وفي دراسة هامة عن "العلم بين الفلسفة والأيدولوجيا" يستهل "على الشوك" بحثه برصد مفارقة دالة، حيث يلحظ أن الفلسفة في عصرنا الراهن أخذت تلهث وراء التقدم العلمي والتكنولوجي الهائل، في الوقت الذي بات فيه البشر اليوم بأسوأ الحاجة إليها. ففي الماضي وحتى عصر التنوير، بل وحتى بداية القرن العشرين، كان الفلاسفة يعتبرون المعرفة البشرية بكل فروعها، بما في ذلك العلوم، واقعة ضمن اختصاصهم، أما الآن فيبدو للوهلة الأولى أن الفلسفة باتت عاجزة عن اللحاق بالتقدم الذي حققه العلم، ذلك أن اتساع آفاق العلم وتسارع الاكتشاف الحديثة في الفيزياء، والفلك، والرياضيات، وعلم الأحياء، ترك الكلمة للمعادلات الرياضية والنظريات العلمية والتجارب المختبرية. وهكذا - فإن كان الفيلسوف في زمن نيوتن في حاجة إلى معادلة واحدة لفهم نظريته في الجاذبية، فإذا الأمر يقتضيه أن يحل عشر معادلات متشابكة ومعقدة لتفسير نظرية أينشتاين في النسبية العامة حول سلوك الأجسام عندما تكون سرعتها مقاربة لسرعة الضوء، ولوصف حالة المادة في مناطق هائلة الجاذبية كأن تكون أقرب إلى جاذبية الثقوب السوداء. ويستطرد "على الشوك" في رصد ملامح تلك المفارقة غائصة بعد ذلك في رصد القوانين والاكتشافات العلمية التي تصوغ صورة مختلفة عن المادة والسكون والحركة.

ومن موضوعات العدد الهامة كذلك دراسة عبد الغفار شكر عن اختراق المجتمع المدني في الوطن العربي، وكذلك "مقالة في المجتمع المدني" لمحمد كامل الخطيب، و "ماهي الفرائكنونية" لعاطف غلبي، وغير ذلك من موضوعات ومقالات.

في استهلاله لمجلة "الكرمل" في عددها الأخير، يرصد "محمود درويش" التباس المشهد ومفارقة الدلالة، وذلك لأن ممثلي "الحضارة" وممثلي "البربرية" يلتقون عند حدود المطلق، فابن لادن "القطب العالي الجديد" قادر هو أيضا على تقسيم العالم إلى خيمتين: خيمة المؤمنين وخيمة الكفار، أنذاك ماهو أشد يؤسا من خلاف ينطوي على مثل هذا المشترك، لا لأن ابن لادن ارتد عن دينه السياسي الأمريكي، بل لأنه لايمترف بتعددية المظاهر الحضارية، فليس الغرب كله غربا، ولأنه يزود خصمه جورج بوش بما يحتاج إليه من جعل الشرق كله شرقا، وهكذا تتفدى العسولة الجديدة من مصدرين يبدوان في المظهر متناقضين، أما في الجوهر، فإنهما يتعاونان على تطوير القطيعة. وكلاهما احتاج إلى فلسطين الذريعة، أحدهما لإقناع بعض الدولة العربية الإسلامية في دخول الحرب العالمية على إرهاب لا وطن له، والثاني لإضفاء صفة العدالة على دوافع العمليات الانتحارية، دون أن يكون لفلسطين دور سوى المشجب، الأغنية واحدة والمغني هو الذي يتغير، فالدولة الفلسطينية الموعودة حق لا جائزة ترضية غامضة.

ومن موضوعات العدد الأساسية دراسة فيصل دراج عن "الحداثة وجمالية المفرد" التي يدرس فيها عددا من المحاور الهامة مثل: المجتمع المغلق والوجوه المتناظرة، من الكل المقيد إلى الفرد الطليق، المفرد في سيرته الذاتية، المفرد في مجال المعرفة، المفرد في حقل الكتابة، وغير هذه المحاور يدرس فيصل دراج أيام طه حسين، متوصلا في الختام إلى أن كتاب الأيام آية على التفرد الأسلوبى، ومرة لتلك العلاقة بين الأسلوب والتفرد الذاتى، حيث الأسلوب تعبير انفعالي وعقلاني في آن وفن قائم بذاته، وواقعة نسبية مكتفية بذاتها، حيث قصد طه حسين في أيامه المكونات اللسانية المغايرة، مبرهنا أن للضهير، الذى كان ذرى الهيئة، مثلا لغويا خاصا به، يحاكيه غيره عاجزا، ولا يحاكي غيره إلا قليلا. وفي دراسة لافتة ومغايرة عن علامات الاقتباس تتسائل "مارجورى غاربر": من الذى يتحدث حينما نضع كلامنا بين علامتى اقتباس؟ وتورد اقتراحا لإدوار سعيد: أن الاقتباس تذكر مستمر بأن الكتابة شكل من أشكال الإزاحة، وبما أنه أداة بلاغة، يمكن للاقتباس أن يكيف، أن يدمج، أن يزيغ (سواء أعيدت صياغته على نحو خاطئ أو صحيح، أو لم تعد هذه الصياغة) أن يراكم، "يحمي"، أو أن يخضع، إلا أنه، وإن كان على شكل تلميح عرضي، يبقى دائما تذكيرا بأن كتابة أخرى تعمل على إزاحة الكتابة الحالية". وهكذا - فإن أى علامة لغوية أو غير لغوية يمكن وضعها بين علامتى اقتباس، وكما يعترف بها بوصفها علامات ينبغي لها أن تكون قادرة على التكرار، وحيث أن أى تكرار هو تكرار مع تبين، يغدو التضاعف ازدواجاً مكرراً، فالملفوظ عينه مرة جديدة سيكون متبائنا. إن أى اقتباس بهذا المعنى هو اقتباس خارج السياق، وكلاهما تضاعف وازدواج مكرر حتما. وإلى جانب هذه الدراسات اللافتة، حفل

العدد بعروضات هامة حين يكتب محمد نعيم فرحات عن وعى التاريخ فى الخطاب الروائى "دراسة فى نصوص غسان كنفانى عن المنفى" بالإضافة إلى نص روائى "يالو" لإلياس خورى، وقصائد لسركون بولص ومصطفى عتيق. وغير ذلك من موضوعات.

ومن المجالات الهامة الصادرة فى منطقة الخليج، مجلة "البحرين الثقافية" التى تعكس تطورا هاما فى التقنية والحرفة والتنفيذ، بالإضافة إلى التحرير الجيد. فى باب "الدراسات النقدية" يكتب "عبد الحميد المحادين" دراسة عن المكان الروائى، وفيها يذهب إلى أن الزمان والمكان بينهما علاقة وجودية، فلا زمان بدون مكان ولا حركة للمكان بدون زمان، ولذا فإن طبيعة هذه العلاقة تختلف وتتجلى بحسب طبيعة المكان، ففى الشعر العربى احتفاء بالأمكنة الواقعية وغير الواقعية، وكانت الصحراء والبيد والبحار ذات حضور مكثف، وإن كانت الصحراء أكثر حضورا لقلّة الشعراء الذين كانوا فى البيئة الساحلية. وحتى فى القصص العربى القديم كان للمكان تجلياته الواقعية. والأسطورية، ولعل قصص ألف ليلة تشكل مخزنا للأمكنة بكافة أشكالها وأنواعها وكذلك فى المقامات العربية كان المكان الواقعى أو التخيلى مؤسسا جوهريا لهذه المقامات. واتصالا مع المكان الروائى، يدرس "جعفر حسن" فضاء التخيل السردى "قراءة فى ليلة حبى لمحمد عبد الملك" محللا أنساقها ودلالاتها وعالمها التخيل. وفى الملف الثقافى تقرّر المجلة صفحاتها لعدد من الدراسات الهامة حيث يتساءل محمد جابر الأنصارى "مسئولية من تجديد الفكر العربى؟" متوصلا عبر استعراضه للعلاقة بين الفكر وسيرته الذاتية إلى أننا مالم نلهم الإشكالية المتعلقة أساسا بتجزؤ الجسم المادى المؤسسى العربى - دولة ومجتمعات ومؤسسات - مع عدم توصلنا حتى الآن إلى صيغة جامعة توازن بين التنوع والتجانس، وبين التعدد والتوحد، كما تفعل أوروبا اليوم، فإن حالة الضعف العربى لن يتم تجاوزها. وليس من طريق للتجديد إلا تمثّل الفكر الإنسانى قديمه وجديده والاطلاع عليه بتمعن مع دراسة مختلف تيارات التراث الإنسانى دراسة نقدية، فلن يتم إحياء التراث بتقطيع أوصاله وبتر أعضائه، فإما أن نحياه بحقيقته الكاملة القابلة للنقد، وإلا فدعوة إحياء التراث لن تحقق هدفها الحضارى.

واتصالاً مع تلك الأطروحات يكتب "سلمى المواق" بحثا هاما حول الاجتهاد المعاصر: كيف يكون فائضا فى آليات الاجتهاد التراثية وشروط الاجتهاد المعاصر وضرورته. وانتقالا من حركة الاجتهاد إلى حركة المثقف، يكتب "سعيد عبد الله حارب" عن المثقف العربى والتطورات الثقافية "آفاق المستقبل والدور المتوقع" مستعرضا ومحللا مجموعة من النقاط مثل: المثقف والعولمة، المثقف والآخر، المثقف فى عصر المعلومات، المثقف بين التحديث والتغريب، المثقف والسلطة، تجسيد أم قطعة، وغير ذلك من محاور أساسية. وفى سياق الملف نفسه، تأتى دراسة "خلدون النقيب" عن الآفاق المستقبلية للفكر الاجتماعى محللا فكرة هامة يوجزها فى عبارة: اعتقال المستقبل العربى، متابعا تحليل الأصالة والمعاصرة وتزوير التاريخ، ومتسائلا: هل هناك بديل للبهيرية؟ وغيرها من محاور اجتماعية وثقافية.

وهكذا - جاءت الدوريات العربية عبر هذا الاستعراض السريع لبعض إصداراتها حافلة بالموضوعات والأسئلة والاجتهادات، عاكسة قلق الواقع، والفكر، وإشكالات المنهج والرؤية.



عبد القادر القطونقد الشعر  
بداية ومنهج

---

إبراهيم عبد الرحمن محمد

---

## عبد القادر القط ونقد الشعر بداية ومنهج

إبراهيم عبد الرحمن محمد

يلاحظ المتتبع لتراث الدكتور القط النقدي، سواء في ذلك مقالاته النقدية أو بحوثه الأدبية، أنها تتوزع بين دراسة الشعر العربي القديم والأدب العربي الحديث بأجناسه الثلاثة: الشعر والمسرح والقصة. كما يلاحظ أن هذا التنوع لم يحل بين هذه الدراسات المختلفة وبين توحيد الأصول النقدية التي ألزم نفسه بالصدور عنها، مما يجعل من هذه الدراسات والبحوث على اختلاف تواريخ نشرها وتنوع الظواهر الأدبية التي عرضت لتفسيرها وتقويمها، تجربة نقدية متصلة ومتكاملة، تعبر في عنصرها: التنظيري والتطبيقي، عن مفهوم نقدي يعينه ظل الدكتور القط حريصا على إعماله في دراسة النصوص الأدبية والكشف عن جمالياتها وتفسير رموزها: هو أن الأدب ظاهرة حضارية وجمالية في آن معا، وأنه لذلك وسيلة فنية للتعبير عن قضايا الحياة ومواقفها المختلفة، وأن الصلة الفنية متصلة بين القديم والجديد، وأن الظواهر الفنية لذلك، يعدي بعضها بعضا.

وقد شكلت على أساس هذا المفهوم الحضاري، نظرتة إلى الشعر والقصة والمسرحية، وتحدد منهجه في رصد ظواهرها وتفسير هذه الظواهر، والنظر في القضايا والمشكلات التي كانت تواجه حركة الشعر العربي القديم، والأدب الحديث. ويقابلنا لذلك كثيرا في كتاباته مثل هذا النص الذي يلخص في صورة أو أخرى هذه النظرة الحضارية في الأدب تلخيصا دقيقا بقوله:

"إن التحليل الصحيح للنص الأدبي لا ينبغي أن يقتصر على مقوماته الداخلية، وبنائه المركب، وصوره الفنية، بل يجب أن يتجاوز ذلك إلى تقويم مضمونه وربطه ما أمكن بنفس قائله ومشكلات مجتمعه وعصره... وهكذا لا يكون الأدب مجرد متعة بليانية محضة، بل عاملا فعلا في تطور الحياة، وإثراء فكر القارئ ووجدانه على السواء..."

[كما أن] الفن الجديد في أي عصر من العصور لا ينبع من عجز أصيل في الفن الذي سبقه، وإنما ينبع من مفهوم حضاري جديد للفن، ومن نظرة جديدة للفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية، تخالف الفن السابق المعاصر الذي كان يعبر عن روح حضارة مختلفة، ثم فقد وظيفته بانتهاك تلك الحضارة..."

ومن الملاحظ، أن الدكتور القط لم يتخل في مقالة من مقالاته أو بحث من بحوثه التي أخذ ينشرها طوال خمسين عاما أو يزيد عن هذه النظرية الحضارية المركبة في تفسير الظواهر الأدبية وتقويمها، ومن ثم فإن أية محاولة لرصد عناصرها وبيان دورها في دراسة الشعر العربي القديم والأدب الحديث لا تتأتى إلا بمراجعة تراثه النقدي لرصد تطوره من ناحية، والكشف عن المفاهيم المختلفة التي أخذ يتراءى فيها هذا التفسير الحضاري للأدب عبر هذا الزمن الطويل من ناحية أخرى.

وأقدم ما بأيدينا من هذا التراث النقدي، رسالته التي حصل بها على الدكتوراه من جامعة لندن، عام ١٩٥٠<sup>(١)</sup> وموضوعها: "مفهوم الشعر عند العرب على نحو ما يتمثل في كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري.

وقد خصصها الدكتور القط لرصد ظواهر التطور الفني التي أخذت تجذ على الشعر العربي القديم منذ العصر الجاهلي حتى آخر القرن الثالث الهجري، وتفسيرها تفسيراً حضارياً من خلال مناقشة هذا الفيض من الآراء النقدية والأحكام الذوقية التي جمعها الأمدى في كتاب "الموازنة بين أبي تمام والبحتري". ويعمل الدكتور القط لاختيار هذا الكتاب بأنه "الكتاب الأول

(١) عنوان الرسالة في نصها الإنجليزي

"Arab Conception of Poetry as Illustrated in Kitab al Muwazana Bayna Abu J- Tammam and Al - Buhtury".

من نوعه في النقد الأدبي التطبيقي. فقد كان النقد حتى صدور ذلك الكتاب يقتصر إما على ملاحظات عابرة على بعض أبيات من الشعر، أو على بعض القصائد، أو على تصنيف الشعراء وفقا للقيمة الجمالية لقصائدهم ٠٠٠ ولم يحاول أحد من النقاد، قبل الأمدي، أن يصدر بصورة مكتملة ومنظمة مثل تلك الأحكام النقدية المبررة ٠٠٠".

وإذا كان الأمدي يقيم منهج كتابه على أساس الموازنة بين مذهبين في إنتاج الشعر، أحدهما قديم يجرى على طريق عمود الشعر على نحو ما تشخصه القومات الفنية للشعر العربي في العصر الجاهلي عامة، وصورته التي آل إليها في شعر الباحثين من المحدثين خاصة، والآخر جديد، يجرى في تيار البديع المستحدث، الذي أخذ يغلب على شعر العباسيين حتى أخذ شكل الظاهرة الفنية في شعر أبي تمام، فإن الدكتور القط يقيم دراسته على أساس "المقابلة" بين القديم الموروث، والجديد المبتدع، لبناء تاريخ فني لتطور الشعر العربي القديم على نحو ما يتمثل في تطور ظواهره البديعية، وتفسير هذا التطور وتقويمه من خلال مناقشة آراء النقاد القدامى والمحدثين حول هذه الحركة من ناحية، وتحليل نماذج دالة من الشعر العربي القديم، الجاهلي والعباسي، لتأكيد تفسيراته الحضارية من ناحية أخرى! وقد أفرزت هذه المقابلة ثلاثة أنواع من القضايا التي زاحج الدكتور القط بينها مزاجية نقدية منتجة: الأولى قضايا تاريخية تتصل بنشأة مذهب البديع وأسباب تطوره، والثانية قضايا فنية تتصل "بأصول مذهب البديع"، والثالثة، قضايا نقدية خصبة استحدثتها الخصومة العنيفة حول "عمود الشعر ومذهب البديع"، من خلال الخصومة حول شعر البحتري وشعر أبي تمام!

وقد انتهى الدكتور القط، في تبرير نشأة البديع وتطوره، إلى أنه نشأ ووجد بتأثير تطورات حضارية أدت إلى تغيرات لغوية واجتماعية أخذت تتنامى بالتدرج منذ الفتح الإسلامي حتى وصلت إلى غايتها في العصر العباسي. وقد حملت هذه التغيرات الشعراء على محاولة التخلص من القواعد الأدبية التقليدية الموروثة من الشعر القديم في صيغته الجاهلية، والاستعاضة عنها بقواعد أخرى جديدة تلائم البيئة المتطورة، تركزت فيما يتصل بالشعر، في غلبة "الظاهرة البديعية" على نحو ما آلت إليه في شعر أبي تمام خاصة!

وقد عمد، لتأكيد هذه الحقيقة، إلى الوقوف عند ثلاثة موضوعات متكاملة هي: تنفيذ آراء بعض القدامى والمحدثين من النقاد في أسباب نشأة "الظاهرة البديعية" وغلبتها على شعر أبي تمام خاصة، ودراسة لغة الشعر القديم وتطورها بين الجاهلية والعصور التالية، ورصد مكانة الشعراء في العصر الجاهلي وفي العصر العباسي، وذلك لارتباط هذا الأسلوب الجديد في نظم الشعر بالعوامل التي شكلت الشعر العربي في مراحل الأولى ومهدت السبيل، للتطورات المختلفة التي منحت هذا الشعر ملامحه الخاصة في بيئاته الحضارية المتطورة!

(أ) وقد وقف فيما يتصل بنشأة الظاهرة البديعية، عند ثلاثة تفسيرات لأسلوب أبي تمام رفضها جميعا لأنها فيما يرى غير صحيحة.

أولها: للأمدي الذي يرد ظهور أسلوب البديع إلى الذوق الشخصي، مؤسسا رأيه على قول ابن المعتز: "إن بشارا وأبا نواس ومسلم بن الوليد ومن تقيلم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم، ثم إن الطائي تفرع فيه وأكثر منه ٠٠٠ وإن مسلما أيضا غير مبتدع لهذا المذهب، ولا هو أول فيه، ولكنه رأى هذه الأنواع التي وقعت عليها اسم البديع، وهي الاستعارة، والطباق، والتجنيس منشورة متفرقة في أشعار المتقدمين، فقصدتها وأكثر في شعره منها ٠٠٠!"

وثانيها: ما يذهب إليه طه حسين من أن أصول الظاهرة البديعية عامة قديمة قدم الشعر الجاهلي نفسه، وأنها امتداد للتقاليد الأدبية التي تميز شعر طائفة بعينها من الشعراء القدامى بسميها طه حسين بـ "مدرسة زهير"، وهي مدرسة وضع أوس بن حجر الشاعر الجاهلي أصولها الأدبية، وحملها من بعده تلميذه زهير بن أبي سلمى، فكعب بن زهير فالحطينة فكثير الشاعر الأموي المعروف ٠٠٠ وقد استمرت، فيما يرى طه حسين، تقاليد هذه المدرسة دون انقطاع حتى العصر العباسي!

ويتلخص التفسير الثالث فيما يذهب إليه طه حسين أيضا في تعليل غلبة الظاهرة البديعية على شعر أبى تمام خاصة بأن أسلوبه أثر من آثار أصله اليوناني، فقد كان أبوه، فيما يقال "خمارا نصرانيا من بعض قرى دمشق، وكان يسمى "تدوس". فلما اعتنق أبو تمام الإسلام غير اسم أبيه... وانتسب إلى قبيلة طي، وإن من ينظر في شعره... يجده يختلف عن تقدمه وعاصره من الشعراء في تصويره للشعر نفسه، وفي شدة أخذه نفسه بتجديد المعاني، ووحدة القصيدة، وفي كلفه بوصف الطبيعة، وميله إلى المعاني الفلسفية يضمنها شعره... وقد راع أبو تمام معاصريه بما ابتدع في الشعر، ولم يفرغ الناس بعد من الجدل في محاسن شعره وعيوبه، وهو شعر نلحظ الأثر اليوناني فيه ماثلا من غير مراة"١.

(ب) ويتخذ الدكتور القط من رأى "ليل" القائل بأن لغة الشعر العربي القديم الموحدة من وضع الشعراء، ورأى "تولدك" بأن هذه اللغة الشعرية الموحدة في العصر الجاهلي، إفراز حضارى اجتماعى واقتصادى، يثول فيه إلى أن حياة التجوال التي كانت تعيشها أغلب القبائل العربية بحثا عن الكلأ، والأسواق المشهورة التي كانت تقام في فصول معينة من السنة، والرحلات الخاصة التي كان يلتقى فيها أفراد من قبائل شتى لقاءات غير مقصودة... وعادة قرى الأضياف الضالين في الصحراء التي أصبحت تقليدا اجتماعيا مقدسا، قد ساعدت جميعا على مزج لهجات القبائل العربية المختلفة في لغة موحدة طرحت معظم الاختلافات في القواعد النحوية، وإن ظلت تحتفظ بالفاظ كثيرة من اللهجات العربية... وقد كان الشعراء بحكم مهنتهم أكثر معرفة بهذه اللغة من غيرهم، وقد أسهموا بالكثير من الجهد في ترسيخها! وقد أنتجت هذه اللغة الموحدة، فيما يقول الدكتور القط، نتيجتين:

الأولى: أن الشعر الجاهلي قد نظم بلغة كان العرب يتكلمونها خارج نطاق بواطنهم المحلية، وفي حالات طريهم وانتصارهم على عدوهم.

والأخرى: أن التشابه الكبير بين لغة الشعر واللغة [ الموحدة ] التي كان العرب يتكلمونها، ساعدت على حماية الشعر [ الجاهلي ] من التكلف والادعاء اللذين كان من المستحيل تجنبهما لو أن الشعر كان ينظم بلغة مصنوعة"١.

وإذا كانت التطورات الحضارية قد ساعدت فيما يرى الدكتور القط على إنتاج لغة شعرية موحدة في العصر الجاهلي، التزم الشعراء الجاهليون بنظم أشعارهم فيها، فإن هذه التطورات الحضارية نفسها قد أفقدت - في العصر العباسي - هذه اللغة العربية الموحدة "وظيفتها كأداة للتعبير عن الحاجات اليومية للناس، منذ خرج العرب ذلك الخروج الكبير من جزيرتهم العربية، ويرجع ذلك إلى حد ما إلى اللهجات التي كانت [ لا تزال ] موجودة عندئذ في شبه الجزيرة العربية نفسها، وإلى تأثير لغات البلاد المفتوحة [ وإلى ] التغير العظيم الذي تعرضت له الجزيرة العربية... ونشأت عن اللغة الفصحى [ الموحدة ] لهجات جديدة، وأصبح من الواضح، بعد عقود قليلة من استقرار العرب في البلاد التي فتحوها حديثا، أن اللغة العربية الفصحى قد فشلت في الحفاظ على مكانتها كلفة يتكلم بها الناس"١ وقد أنتج ذلك الوضع الجديد للغة العربية القديمة فيما يرى، نتائج مختلفة، لغوية وفنية واجتماعية:

فمن الناحية اللغوية، فشا اللحن، وغلب الميل إلى إسقاط الإعراب من الكلمات، ونشأت آداب عامية غريبة على اللغة العربية كالزجل الذي نهض به، [ بعد ذلك ]، ابن قزمان في الأندلس إبان النصف الأول من القرن السادس الهجري، "والموالي" الذي استمد اسمه من نواح عبيد البرامكة وهم يندبون سادتهم الذين نكبهم الرشيد...١

ومن الناحية الفنية، ظلت اللغة القديمة لغة الشعر، فقد حرص الشعراء العباسيون على نظم أشعارهم في لغة الجاهليين، وعلى التمسك بتقاليدها الموروثة، واستمداد موضوعاتهم وصورهم من أشعار الجاهليين الذين اعترف لهم بالإجماع بأنهم أساطين اللغة القديمة، وواضعو أصول الشعر العربي! وقوى شأن هذا الاتجاه إلى التقليد في نظم الشعر الموقف الصلب الذي عرف به علماء اللغة الذين عارضوا أى تجديد في معاني الكلمات، متحدين بذلك معاصريهم من الشعراء، "الذين اضطروا اضطارا إلى الإحجام عن إحداث أى تغيير خطير في هذا الشأن، وصاروا لذلك أكثر اعتمادا على المصادر القديمة...". وكانت الطريق الوحيدة التي يتاح للشاعر أن يسلكها لتحقيق



الأصالة في حدود هذا الإطار الصارم، هي تحويل معنى من المعاني التقليدية، أو خلق معنى جديد، أو الاعتماد على التلاعب بالألفاظ، وقد تسبب تحويل المعاني التقليدية في نشأة مبحث السرقات، وأدت محاولات الخلق إلى الإتيان بالصور المتكلفة، كما أدى التلاعب بالألفاظ إلى الغموض، وأصبحت هذه السمة الأخيرة أكثر من غيرها شيوعاً ٠٠٠ وكان غموض شعر أبي تمام يعزى، في الغالب إلى تقليده للغة البدو تقليداً متعمداً!

ويتلخص التأثير الاجتماعي، الذي خلفه فشل اللغة العربية القديمة في أن تظل كما كانت في العصر الجاهلي لغة الحياة والشعر معاً، في حرص طبقة النبلاء العرب في المجتمع العباسي الجديد، على تعلم هذه اللغة القديمة والصنوع عنها صدوراً عملياً، تحقيقاً لمعقديتهم بسموها وتفوقها على لغات البلاد المفتوحة من ناحية، وتأكيداً لانتمائهم عن طريقها إلى جنس نبيل يتميز بصفات نبيلة تعد اللغة العربية أكثرها أهمية وأبرزها دلالة، من ناحية أخرى!

ويلاحظ الدكتور القط، فيما يتصل بوظيفة الشعر ومكانة الشعراء في العصر الجاهلي، وجود نوعين من النصوص التاريخية التي تطرح موقفين متناقضين من هذا الفن وأصحابه من الشعراء:

الأول: نصوص تؤكد تمتع هذه الفئة بمكانة اجتماعية وقبلية وفنية عالية بين معاصريهم، بوصفهم "الذائدين عن شرف قبائلهم والدافعين عن حقوقها، والمبدعين لقصص الحب التي سحرت العرب الرومنسيين، والمخيفين لما ينظمونه من شعر الهجاء، والمرجوين لما يقدمونه من مديح، في لغة فنية عالية" حملت أكثر معاصريهم على الظن "بأنهم خلقوا مزودين بقوى غير طبيعية، وأنهم قادرون دائماً على الاتصال بالجن"!

والأخرى، نصوص "تغض من قدر الشعر، وتنتظر إليه فيما يبدو، على أنه عمل لا يليق برجل شريف"!

ويرد الدكتور القط هذا الموقف المعادي للشعر والشعراء إلى أسباب متنوعة: أسباب حضارية، تتلخص في نشأة طبقة اجتماعية خاصة من زعماء القبائل وغيرهم من ذوى المكانة في قومهم من الفرسان والتجار، الذين هيات لهم ظروفهم القبلية والاجتماعية تكوين ثروات كبيرة جعلت منهم هدفاً للشعراء الراغبين في الإثراء، فعظم شأن المديح والهجاء، واتجه الشعراء إلى التمسك بالشعر في أواخر العصر الجاهلي، وتكونت طبقة من شعراء المديح والهجاء غطت على غيرها من الشعراء الآخرين الذين ظلوا على ولائهم للفن والقبيلة ٠٠٠٠ من أمثال زهير، والحطيئة، والناطقة، وحسان، وغيرهم من فحول الشعراء في الجاهلية، وهو ما كان سبباً في نفور الطبقات العليا في المجتمع الجاهلي من نظم الشعر، واعتقادهم بأن امتحان أبنائهم لهذه الوظيفة الفنية من شأنه أن يحط من مكانتهم في قبائلهم ومن قدرهم بين معاصريهم!

وأسباب اجتماعية تتمثل في اعتياد أكثر شعراء الجاهلية المشهورين على نمط بعينه من الحياة اللاهية القائمة على التحلل الخلقي والإفراط في المتع الحسية، التي صورتهم في صورة شخصيات فاسدة خارجة على تقاليد مجتمعها في نظر معاصريهم، على نحو ما نجد في شعر طرفة الذي يصور صدامه مع عشيرته لخروجه على تقاليد قبليته، وجرأته على أخلاقيات مجتمعه، وقصة امرئ القيس مع أبيه الذي طرده لسوء سلوكه وإمعانه في اللهو وحرصه على تسجيل ذلك في أشعاره؛ وما يحكى عن أسباب عدول الأعشى عن لقاء الرسول وقبول الإسلام لتحريره الخمر والزنا وغيرهما من مظاهر اللهو في الجاهلية.

وقد تسبب ميل الشعراء إلى احتراف المديح والهجاء منذ أواخر العصر الجاهلي، في أن يفقد الشعر فيما يرى الدكتور القط، مع قيام حكم بني أمية، بالتدرج، وظيفته الأساسية، ويضطلع بتحقيق أهداف جديدة تتمثل في تملق ذوى السلطة وأصحاب الجاه من الخلفاء والولاة والعمال وغيرهم من الأثرياء، والانتصار للأحزاب السياسية والدينية على حساب الروابط القبلية. وفي اختصار، لا تكاد تصل إلى العصر العباسي حتى يكون الشعراء قد تحولوا إلى الاحتراف الكامل الذي يتخذون فيه من المديح حرفة يتكسبون بها. وقد فرض عليهم ذلك أن يعدوا أنفسهم للنهوض بالوظيفة الجديدة، باستيعاب الثقافات المعروفة في عصرهم، وهي ثقافات اتخذت في العصر الأموي شكلاً دينياً وقبلياً يتمثل في حفظ القرآن الكريم، ومعرفة أيام العرب في الجاهلية

وحفظ أنسابهم، واتخذت في العصر العباسي شكل ثقافة جديدة ومتنوعة، تتمثل في إجادة اللغة العربية وما يتصل بها من فروع المعرفة التي جددت في هذا العصر، وإجادة مؤهلات القدماء في قصور الخلفاء، وهي مؤهلات يعرف بها "أبان بن عبد الحميد اللاحقي" تعريفا طريقا في قصيدة يقدم بها نفسه إلى الخليفة، فيقول:

أنا من حاجة الأمير، وكنز  
من كنوز الأمير ذو أرباح  
كاتب، حاسب، أنيب، خطيب،  
ناصح، راجح على النصاح  
شاعر مقلق، أخف من الريشة  
مما تكون تحت الجـنـاح  
لو رأني الأمير عاين مني،  
شمريا كالجلجل الصباح  
 ناحية سبطة، وأنف طويل  
واتقاد كشعلة المصباح  
لست بالمفرط الطويل،  
ولا بالمستكن المجدد الدحاح  
أيمن الناس طائرا يوم صيد  
لغدو دعييت، أم لـرواح  
أبصر الناس بالجوارح والأكلب، والخرد الصباح الملاح

وقد تركت سيادة المديح، فيما يقول الدكتور القط، على فنون الشعر الأخرى في العصر العباسي، أثرا عميقا، يتمثل من الناحية الفنية، في افتقاد الشعراء القدرة على تحقيق الأصالة بعد أن أصبحوا جميعا "ينظمون في موضوع واحد، طبقا لتقاليد صارمة"، ويكررون في الثناء على نقطتين أساسيتين هما الشجاعة والكرم. وقد حمل هذا القصد إلى تكرار عناصر المديح الشاعر العباسي على البحث الدائب عن صيغ لغوية متجددة للتعبير عن هاتين الصفتين تجنباً للتكرار نفسه من ناحية، ونجاة من العدوان على أفكار غيره من الشعراء الآخرين من ناحية أخرى. وكان من الطبيعي أن يورطه ذلك في "المبالغة مساهمة منه في بيان المدى الذي بلغته فضائل ممدوحه... والصنعة (التلاعب بالألفاظ) لإخفاء ما تنسم به معانيه من ابتذال... والغموض نتيجة لمحاولته تحقيق الأصالة... وأن يأتي شعره متفاوتا تبعا لتوقيفه أو إخفاقه في تلك المحاولة"١ وكلها عيوب فنية، تحققت فيما يرى الدكتور القط بصورة واضحة في شعر اثنين من شعراء المديح في العصر العباسي هما: أبو تمام والبحتري، وهما من الناحية الفنية، وجهان متقابلان لحركة شعرية واحدة هي حركة البديع في الشعر العباسي

"وعلى هذا يكون البديع قد وجد، في حقيقة الأمر بتأثير التغيرات الحضارية والاجتماعية واللغوية التي حدثت بالتدريج منذ الفتح الإسلامي"، فقد حمل هذان العاملان الشعراء حملا على الخروج على التقاليد الفنية الموروثة من الشعر العربي القديم، تلك التقاليد التي تعد ثمرة شعر اكتمل نظمه "في ظل ظروف [حضارية] تخالف تمام المخالفة تلك الظروف التي نظم الشعراء المحدثون [أشعارهم] في ظلها"٢

\*\*\*

هذه هي الأصول العامة للنظرية الحضارية التي يوظفها الدكتور القط في دراسة الشعر القديم والأدب العربي الحديث والمعاصر. وهي "نظرية" أفرزت في دراساته التطبيقية المختلفة منهجا نقديا يعينه يتألف من ثلاثة عناصر: الأول، النظر إلى الشعر بوصفه ظاهرة حضارية؛ بمعنى أن تطور الشعر ثمرة للتطور الحضاري، وأنه لذلك وعاء لقضايا الحياة ومشكلاتها. والثاني: أنه وسيلة فنية وجمالية يعبر بها الشاعر عن هذه القضايا والمواقف التي تشغله وتشغل البيئة من حوله؛ ومن ثم "فالتحليل الصحيح للنص الأدبي لا ينبغي أن يقتصر على مقوماته الداخلية وبناؤه المركب، وصوره الفنية، بل يجب أن يتجاوز ذلك إلى تقييم مضمونه وربطه ما أمكن بنفس قائله ومشكلات مجتمعه وعصره. وهكذا، لا يكون الأدب مجرد متعة بيانية محضة، بل عاملا فعالا في

تطور الحياة وإثراء فكر القارئ ووجدانه على السواء. . . ذلك أن الفن الجديد في أي عصر من العصور لا ينبثق من عجز أصيل في الفن الذي سبقه، وإنما من مفهوم حضاري جديد للفن، ومن نظرة جديدة للفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية، تخالف نظرة الفن السابق الذي كان يعبر عن روح حضارة مختلفة ثم فقد وظيفته بانتهاء تلك الحضارة. . . ١

أما العنصر الثالث والأخير من هذا المنهج النقدي الذي يتبعه الدكتور القط في دراسة حركة الشعر ورصد تطورها، فيتلخص في هذا التوازن الدقيق الذي يحرص على إقامته بين القضايا والآراء والظواهر المتناقضة التي يدرسها ويوازن بينها. فهو يحرص على أن يقيم توازنا فنيا بين الشكل والمضمون في الفن بعمامة والشعر خاصة، كما يحرص على هذا التوازن في الموازنة بين القديم والجديد، وبين الرومانسية والواقعية، وبين الحرية والالتزام. وهذا التوازن ليس سلوكا نقديا قحسب، ولكنه كذلك سلوك شخصي. فهو حريص على ألا يغلب جانباً من جوانب حياته على سائر الجوانب الأخرى. وهو قادر دائماً على إقامة هذا التوازن الدقيق فيما يعرض له من أمور .

وقد تجلّت هذه النظرة المحايدة بصورة واضحة في تلك الطائفة من المقالات التي عرض فيها لقضايا الشعر الجديد. ولا نستطيع بالطبع أن نقف عند كل ما قاله أو أثاره من آراء، ولكننا نجتزئ هذه العبارات الدالة من مقالة له في "مجلة الشعر" - يناير ١٩٦٤ "يفسر فيها دعوته إلى تطور الشعر، بأنها لا تعني الاندفاع في حماسة مفرطة لكل جديد وتقف عما قد يكون فيه من مواطن النقص أو الانحراف أو التكرار لبعض قيمنا القديمة التي ما زالت صالحة للتعبير عن روح الحضارة الحديثة : فكما أن التعصب المطلق للقديم قد اتخذ عند بعض الناس صورة رد الفعل "للجديد"، كذلك اتخذ التجديد عند بعض أنصاره مثل هذه الصورة، فأنكروا على القديم كل صوره الفنية . وقطعوا كل صلة بينهم وبين تراثنا الشعري، وخيل إليهم أنهم يستطيعون أن يقيموا تجديدهم في الهواء دون أساس من تقاليد ممتدة موروثة. . . "

وقد أخذ الدكتور القط، على أساس من هذه النظرة الفنية والحضارية وهذا التوازن الدقيق في تقويم الظواهر الأدبية المتقابلة، يتابع الشعر العربي في تطوره قديماً وحديثاً، ويفسر قضاياها المختلفة تفسيراً حضارياً ممتعاً. وسوف نقف في هذه المقالة عند دراستين، أحدهما عن الشعر العربي القديم، وهي كتابه: "في الشعر الإسلامي والأموي"، والأخرى عن الشعر المعاصر، هي كتابه: "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر"، وهما دراستان تحظيان بشهرة واسعة.

(١) وقد خصص المؤلف كتابه "في الشعر الإسلامي والأموي" لدراسة الحركة الشعرية في فترة قسمها إلى مرحلتين هما فترة "عصر الإسلام والدولة الأموية"، وهي فترة تعد، على قصرها من أخطر عصور الأمة العربية، فقد "تمت فيها أكبر نقلة حضارية في أوجز زمن"، إذ خرج العرب من بواديهم وقراهم إلى بلاد تختلف عن بلادهم في الطبيعة ونظام المعيشة وتفوقها ثراء وحضارة. وقد كان لهذه الهجرة المفاجئة والسريعة آثار عنيفة على نفسية العربي وجدت صداها في الأدب العربي شعراً ونثراً.

وقد انصرف عمل الدكتور القط في هذه الدراسة، كما جاء في مقدمة الكتاب، إلى البحث من وجهة نظر حضارية، عن مظاهر ذلك التحول الفكري والوجداني وما أحدثه من تطور وتجديد في الشعر، محاولاً أن يستشف، من وراء المستوى التعبيري المباشر لذلك الأدب شيئاً من الدلالات والرموز التي يمكن أن تفصح عن ذلك التحول في "صيغة فنية" جديدة. ومن ثم، فقد احتفت هذه الدراسة بـ "النص الأدبي"، وأثارت عدداً من قضايا الفنية والأدبية، التي اقترحت لها إجابات وحلولاً مقنعة. ونستطيع، إذا أردنا تلخيص المغزى الذي نخرج به من قراءة هذه الدراسة، أن نقرر أنها قد حرصت على المزاوجة بين التفسير الحضاري لقضايا الشعر العربي في هذه الفترة الحرجة من تاريخ الأمة الإسلامية، وبين التحليل الفني لنماذج الشعر الجديدة، واستخلاص المقومات الفنية الجديدة التي حققها الشعر في هذه الفترة القصيرة من تاريخ تطوره.

وأولى القضايا التي أثارها هذه الدراسة، قضية "الإسلام والشعر". وقد انتهى المؤلف في بحث هذه القضية إلى موقفين : الأول: "أن القرآن لم يصدر حكماً بعيينه على الشعر، ولم يتخذ منه موقفاً خاصاً، وإنما نفى عن النبي مرة بعد أخرى أن يكون شاعراً من الشعراء وأن تكون رسالته كرسالتهم". والثاني: أن هذا الموقف الإسلامي من الشعر لم يحل بينه وبين الضعف الفني

الذي يغلب على شعر هذه الفترة. فقد "فقد" في معظمه وبخاصة الشعر السياسي، ما في الشعر الجاهلي من خيال حي، واقتدار لغوي، والتصاق بالطبيعة. وفي عبارة أخرى، إنه في كثير من وجوهه أصبح أقرب إلى النظم منه إلى الإبداع". وهو يعلل لهذا الضعف الفني تعليلا حضاريا حين يلاحظ أنه يظهر بصفة خاصة في شعر هذه الطائفة من شعراء المسلمين الذين اتصلوا بالصراع بين المسلمين والمعارضين للدين الجديد، ومن ثم فهذا الضعف نتيجة لاتصال هذه الطائفة من الشعراء اتصالا مباشرا" بالقيم الجديدة وما تحمله من مظاهر التغيير في الأخلاق والسلوك والقيم الروحية والاجتماعية، فلم يكن من اليسير على شاعر قضي الجانب الأكبر من حياته في الجاهلية، أن يجد لنفسه أسلوبا من الشعر يحسن التعبير عن تلك القيم والقضايا الجديدة ويحتفظ في الوقت نفسه بتلك الخصائص الفنية التي نمت وتطورت في ظل مجتمع مختلف في قيمه وقضاياها". وذلك، على عكس الشعراء الآخرين الذين كانوا أقل انغماسا في تلك الحروب الكلامية، والذين مضوا يقولون الشعر على طريقة الجاهلية .

ويمضي الدكتور القط في هذا التفسير الحضاري لضعف الشعر الذي كان قد بدأ فيما يقول، قبيل ظهور الإسلام، إلى القول بأن هذا الجيل من "فحول الشعراء" الذي قام بعء هذه الرسالة الحضارية كان قد انقضى، وظل المجتمع العربي يضع سنوات ينتظر رسالة من نوع جديد تحقق للعرب تلك الوحدة التي كان كثير من مظاهر الحياة في الجزيرة العربية تنبئ بها، وتستخدم تلك اللغة التي مكن لها هؤلاء الشعراء. وكان لابد أن تمضي سنون أخرى في ظل الإسلام حتى ينشأ جيل جديد تربى في تلك البيئة الحضارية الجديدة، بعد أن تجاوزت مرحلة الانتقال إلى مرحلة الأصالة".

وقد راح المؤلف، لتأكيد هذا التفسير الحضاري لضعف الشعر الإسلامي يصور أثر هذه المواجهة السريعة لقيم الحياة الاجتماعية والدينية الجديدة على الشعراء المخضرمين الذين وجدوا أنفسهم مضطرين "إلى التكيف السريع، كما نرى عند حسان بن ثابت، أو الصمت القام كما تذكر الرواية عن لبيد، أو المضي على طريق الشعر الجاهلي، إلا ما كان من أثر يسير، كالذي نراه عند الحطيئة". كما راح في الصفحات الباقية من هذا القسم الذي خصصه لدراسة "قضية الإسلام والشعر" يتابع دراسة نتائج طائفة من الشعراء دراسة تحليلية ليكشف عن هذا الضعف الفني أولا، وليؤكد هذا التقليد الغالب على شعر هذه الفترة أو قل ليكشف عن استمرار تيار الشعر الجاهلي في شعر المخضرمين من شعراء الإسلام ثانيا.

وقد أثار هنا وهناك قضايا فنية عدة. وختم دراسته لشعر هذه الفترة بقوله، ملخصا ما انتهى إليه من نتائج: "والصورة العامة للشعر في صدر الإسلام تقوم على حقيقة حضارية معروفة، هي أن هناك بالضرورة تداخلا بين فترات التاريخ الحاسمة، وأنه لا يمكن أن يكون هناك حد فاصل بين فترة والتي تليها وبخاصة حين يتصل الأمر بمقومات نفسية بعيدة الغور في نفوس أصحابها، أو بقيم فنية أصبحت تقاليد مورثة لا يمكن الخلاص منها فجأة أو الاهتداء إلى غيرها من قيم جديدة. لذلك، كان لا بد أن يظل هناك امتداد للشعر الجاهلي في شعر ذلك العصر على اختلاف في المظهر والدرجة".

وقد وقف في القسم الثاني من الكتاب، وهو الذي خصصه لدراسة حركة الشعر وتطوره في العصر الأموي، عند ثلاثة أشكال، أو قل ثلاث ظواهر شعرية في هذا العصر: الأول، الغزل العذري. والثاني، الغزل الحضري. والشكل الثالث، هو ما أسماه "بالشعر الأموي" وقد راح يتابعه في أغراضه المختلفة بين السياسة والاحتراف والفن. وهو في دراسة هذه الأشكال الشعرية الثلاثة يمزج بين التفسير الحضاري والتحليل الفني، ومن خلال هذا المزج المنهجي أخذ يصدر أحكامه التقويمية على هذا الشعر.

وهو يعدُّ تيار الغزل العذري "حركة شعرية جديدة، تتمثل في شعر طائفة من الشعراء عاشوا جميعا في زمن واحد، وتنقلوا في بيئات واحدة أو متقاربة ما بين مكة والمدينة ووديان البادية الخصبة. وعرف بعضهم بعضا وتناشدوا الأشعار، وتداخلت أشعارهم بعضها في بعض حتى ليصعب أحيانا تحقيق نسبة القصيدة إلى من قالها منهم - ويرى هذه "الصيغة" الشعرية الجديدة

نتاجا لهذه النقلة الحضارية التي مست نفوس الناس وأساليب معيشتهم وطرق سلوكهم، كما يراها تعبيراً عن هذه القيم الخلقية والاجتماعية والسياسية المتغيرة.

وقد عني في درس هذه الظاهرة بتحقيق أمرين : أولهما : البحث عن تفسير لظهور "الغزل العذري" من خلال مناقشة الأسباب المختلفة التي يقدمها الدارسون المحدثون، الدينية والسياسية والنفسية والحضارية. والأمر الثاني، الكشف عن الخصائص الفنية التي تميز الغزل العذري من غيره من شعر هذه الفترة، وهي خصائص تنصل ببناء القصيدة ولفتها، تلك التي أخذت تقترب اقتراباً شديداً على أيدي الشعراء العذريين، من لغة الحياة كما تتبدى فيما تنقله الكتب القديمة من "أحاديث الناس ومحاوراتهم وقصصهم وأسمارهم، وفيما يكتبه المؤرخون والأدباء والمؤلفون من أساليب". وهو يلاحظ قلة احتفال الشعر العذري بالتشبيهات والمجازات، تلك التي يستخدم العنزيون بديلاً عنها هذا الحشد من الألفاظ العاطفية والانفعالية من مثل كلمات: ألهيام واليأس والموت والبخل والهجر واللوم والعتاب .. وهي تقوم عندهم مقام التشبيهات والصور المجازية.

وقد حرص المؤلف في دراسته لهذا اللون من الغزل المقابل للشعر العذري على تسميته "بالغزل الحضري"، وهي تسمية تعكس تصويره لوظيفة هذا الغزل من حيث إنه تعبير عن هذه الحياة الجديدة أو قل عن هذا التطور الحضاري كما كان يحس به ويواجهه هؤلاء الشعراء من سكان الحواضر العربية الذين أصابوا قدراً من التمدن يميزهم من المجتمع العربي في البادية. وهو ينحوي في دراسة هذه الظاهرة الغزلية المنحى نفسه الذي رأيته يتبعه في دراسة "الغزل العذري": رصد تطوره وتفسير نشأته وشيوعه تفسيراً حضارياً، واستخلاص سماته الفنية بتحليل نماذج من نصوصه تحليلًا فنيًا ممتعا على نحو ما فعل في شعر عمر بن أبي ربيعة، رأس هذه الحركة في العصر الأموي .

ويتخذ الدكتور القط، لدراسة هذه الظاهرة الغزلية واستخلاص سماتها الفنية من شعر عمر نموذجاً لهذا الغزل الحضري، كما يتخذ من نقد آراء الدارسين لحياته وشعره وسيلة إلى تصحيح كثير من المفهومات الخاطئة التي تشيع في الدراسات الكثيرة حول هذا الشاعر وفنه، والتي وصلت إلى درجة "المسلمات" التي يتوارثها اللاحقون عن السابقين، وهي مسلمات لم تعد لها قداستها المعروفة بعد أن هزها الدكتور القط هذه الهزة العنيفة، وكشف عما فيها من زيف. فهو يرى أن هذه الآراء كانت "وليدة الزج بين ما يروى عن حياة هذا الشاعر وسلوكه وتنقله، للحب أو للهو، من امرأة إلى أخرى. . كما كانت نتيجة للمقارنة الدائمة بين شعر هذا الاتجاه والشعر العذري، وبين سلوك عمر بن أبي ربيعة ونظرائه، وسلوك غيرهم من الشعراء العذريين. فهم يقبلون على دراسته وقد قر في نفوسهم ما علموا من لهوه وعبثه، فيجدون في هذا الشعر بعض صور من ذلك اللهو والعبث يؤكد لديهم امتزاج السلوك بالفن، والحياة العملية بالشعر. و يجدون في هذا الشعر وصفاً لمحاسن المرأة لم يجدهو في الشعر العذري، وصوراً "لغامرات جريئة مع نساء عديدات لم يألوهما عند الشعراء العذريين، فيقابلون بين الاتجاهين ويطلقون على اتجاه ابن أبي ربيعة من الأسماء ما يمكن أن يكون نقيضاً للعذرية بما فيها من عفة وتقوى وتوحيد في الحب". وهو يرى لتصحيح هذه الصورة ونقض هذا الأساس الخاطئ أن نجرد أنفسنا من هذا الموقف النفسي والفكري، وأن نقبل على درس شعر عمر بن أبي ربيعة، "دون أن يكون لنا فيه رأي آخر ليتسنى لنا وضعه من شعر الحب في هذا العصر في موضع جديد".

وقد تابع المؤلف دراسة هذه الآراء، وتصحيح الصورة المألوفة عن عمر بن أبي ربيعة، ويكاد بحثه عنه يدور حول فكرتين كثر ورودهما في أقوال الدارسين عن هذا الشاعر هما: هذه الحسية الغالبة على فنه وسلوكه، وهذه الصورة "الغريبة" التي يرسمها للمرأة في العصر الأموي، وفي البيئة الحجازية بصفة خاصة .

وملاحظة النزعة الحسية في شعر عمر وسلوكه، تقوم في رأيه على فهم غير صحيح لعنى هذا المصطلح، وهو فهم قد تأسس على مجرد المقابلة بين العواطف المجردة عند العذريين، والإشارات العابرة إلى محاسن المرأة أو لقائهما في شعر عمر، ولكنها تعني، أو ينبغي أن تعني في المفهوم الصحيح الوصف الحسي المفصل للجمال الجسدي والمتع والشهوات، وهو ما لا نثر عليه

في شعر عمر حتى في أكثر قصائده صراحة وأشدّها جرأة. وهو يفسر سلوك عمر هنا وهناك في قصائده التي يصف فيها جمال المرأة ويقص فيها بعضاً من مغامراته للقائها، تفسيراً قنياً؛ فقد كانت غاية الشاعر أن يفلح في رواية تلك الحركة المادية والنفسية للزائر العاشق، والمزورة المشدودة بين الحب والوجل، وذلك الحوار "الدرامي" القريب أحياناً من لغة الحياة، أو لغة النساء، المفتح أحياناً عن كثير من الخلجات النفسية الدقيقة. ولم يكن هم الشاعر أن يصف متعه أو يتحدث عن شهواته أو يصف محاسن صاحبته وصفاً "حسياً" تفصيلياً، يمكن من أجله أن نطلق عليه هذه الصفة.

ويلاحظ من يقرأ غزل ابن أبي ربيعة، أنه بسبب غايته الفنية تلك، لا يتجاوز في وصف جمال المرأة هذه الصفات العامة التي شاعت في شعر غيره من شعراء الغزل العذري الذين يتصفون بالعفة والروحية، بحيث أصبحت صورة هذه المرأة في شعره، صورة عامة للمرأة التي كانت تعيش على أيامه وفي بيئته، أو قل إنها صورة نمطية. ولعل في هذا ما يفسر هذه البساطة الواضحة بين مغامرات عمر في قصصه الشعرية وبين نهاياتها، أو قل بين هذا الجهد العنيف الذي كان يبذله في تتبع المرأة وهذه العواطف الجياشة والرغبة الجامحة التي نحسها من أشعاره، وبين هذه النهايات التي كان يقنع فيها بأمر ما يقنع به الرجل من المرأة: "فالقصيدا تنتهي في أغلب الأحيان بالإشارة إلى متعة حسية يسيرة لا تتناسب مع الجهد الذي صوره الشاعر قبل اللقاء، وكأنما كان هدف الشاعر أن يصور هذا الجهد وذلك الاحتفال للقاء بكل ما يحملانه من لحظات نفسية".

وبمثل هذه النظرة الحضارية والفنية، راح المؤلف يتتبع هذه الصورة "الغريبة" التي يرسمها ابن أبي ربيعة في غزله للمرأة الحجازية، ويكشف عن جوانبها الفنية ودوافعها الاجتماعية والحضارية، ويربط بينها ربطاً وثيقاً، ويتخذ من كل ذلك وسيلة لتفسير هذا الاتجاه الذي يأخذه الدارسون القدماء والمحدثون على هذا الشاعر. وهو يلاحظ في ذكاء وفهم عميق، هذا التناقض الذي كان يقوم بين الحياة الحجازية في صورتها المتطورة الجديدة وبين القيود والتقاليد الاجتماعية والدينية التي كانت تحول بين الشعراء وبين هذه الحرية التي ينشدونها في الحب. ويرى في هذا التناقض وسيلة لتفسير هذه الصورة "الغريبة" التي كان عمر يحرص على أن يرسمها في قصائده للمرأة التي يتغزل فيها: "كان عمر يتنقل بين النساء لأنه يعيش في مجتمع متحضر، وهو مع ذلك مجتمع "انفصالي" في الوقت نفسه. ومن هذا التناقض بين هاتين الطبعيتين كان لا بد أن ينشأ صراع في نفوس الشباب من ذوي الجاه والمال، ممن يريدون أن يحيوا حياة حضرية كاملة. ولاشك في أن وجود المرأة وقيام صلة ما بين الجنسين من أهم مظاهر هذا التكامل".

"ولم تكن هناك وسيلة لقيام هذه الصلة إلا بتلك اللقاءات العارضة أو التي يحتال لها الشباب احتيالا في مواسم الحج أحياناً أو في حياتهم العادية أحياناً أخرى، كلما سنحت الفرصة وغفل الرقيب. ولهذا، لم يكن غريباً أن يجمع فتى كعمر بن أبي ربيعة بين حديثه اللاهني عن النساء وتعبيره العذري عن عاطفة الحب. فلم يكن هذا السعي وراء النساء نابعا من تكوين نفسي خاص أو فلسفة واضحة تغلب المتعة الحسية على المتعة النفسية، ولكنه كان جانبا من جوانب الحياة عند الشاعر لا يناقض إحساسه بالمعاني النفسية والحب الصادق. وعمر شاعر يعبر عن هذه الحياة بوجهيها المتكاملين: شعور صادق بالحب ومحاولات للقاء تخلع على النساء طابعا خاصا تبدو معه على شيء من التحلل و"المادية"، وإن لم تكن متحللة ولا مادية بالمعنى الصحيح، فقد كانت تلك الطائفة من النساء ذوات المكانة أو "الثقافة" يردن أن يحققن لأنفسهن شيئا من المكانة الاجتماعية في نطاق ما يسمح به ذلك المجتمع الانفصالي. ولم يكن هناك ما هو أنسب من أن يرطن أسبابهن بسبب مع فتى من فتيان قريش، وشاعر مرموق يلجح الناس بشعره، ويتقنى به المغنون. فأمثال عمر في ذلك المجتمع كانوا عند هؤلاء النساء كنجوم المسرح والسينما في هذا العصر: موضع الإعجاب من ناحية، ووسيلة شهرة من ناحية أخرى".

وقد أخذ المؤلف في الصفحات الطويلة التي خصصها لدراسة شعر عمر بن أبي ربيعة دراسة فنية، يلاحظ العناصر القديمة والحديثة على السواء في لغته وأساليبه وصوره الشعرية، ويكشف عما وفق إلى إحداها من تطور، كما يكشف في توازن محكم، عن رموز هذه الصور الاجتماعية والسياسية والدينية. وقد أثار في هذه الدراسة الفنية، كما فعل في القسم الأول من

الكتاب، عددا من القضايا المعروفة، واستطاع أن يدلل على زيف كثير من الآراء القديمة والحديثة فيها مثل قضية الأوزان والأغراض، وأثر الغناء في موسيقى الشعر الأموي، والصورة الشعرية بين القديم والجديد في شعر عمر وغيره من شعراء الغزل الحضري. وقد لخص آراءه تلك في العبارات التي ختم بها هذه الصفحات الممتعة من دراسته التحليلية لنماذج طويلة وفريدة من أشعار عمر: "وإذا كنا لا نجد صورا شعرية جديدة أو إضافات إلى الصور القديمة عند عمر، فإننا مع ذلك نحس في شعره من تجمع تلك الصور التقليدية ومن معجمه الخاص، أنسياها موسيقيا ومرونة في العبارة ولغات إلى بعض الحقائق النفسية الطريفة أو الخافية مما أضفى على شعره طابعا خاصا يبين شعراء الغزل في عصره... والحق أنه يمكن أن يقال إن ما تم من تطور وتجديد في الشعر العربي في "العصر الأموي" قد تم على يد هؤلاء الغزليين من العذريين وغيرهم كعمر بن أبي ربيعة ومن سلك نهجه..".

ويخلص القسم الثالث من الكتاب لدراسة "الشعر الأموي: بين السياسة والاحتراف والفن"، وهي دراسة تمد بالإضافة إلى ما رأيناه في القسمين السابقين من أمتع وأعرق ما كتب حول حركة الشعر التقليدي في العصر الأموي، سواء ما يتصل منها بالجانب الحضاري الذي يفسر به طبيعة هذه الحركة التقليدية أو يتصل بالجانب الفني الذي خلص فيه إلى تحليل هذه النماذج الكثيرة تحليلا فنيا ممتعا، يمكن أن يكون منهجه فيه، إذا ما أحسن فهمه وتطبيقه، طريقا إلى تأصيل نظرة جديدة أو قل قراءة جديدة تثري النصوص الشعرية القديمة وتدخل بها إلى عالم التذوق الجمال الذي يهمله أكثر الدارسين للتراث الشعري القديم، حين يلحون على الاهتمام بحيوات الشعراء ومدى قدرة هذه الأشعار في التعبير عنها وتصويرها.

وتدور دراسة المؤلف لشعر هذه المرحلة حول أصلين يرى أنهما كانا يحكمان حركة الشعر الأموي ويوجهانها هذه الوجهة أو تلك: الأول، هذا التطور الذي أخذ يجد - كما رأينا - منذ فترة طويلة على الحياة في العصرين الإسلامي والأموي، مما كانت له آثاره على شعر الغزل على نحو ما أشرنا، وهي آثار قد أخذت تظهر كذلك في الشعر التقليدي في العصر الأموي، وفي اختصار، تلك النظرة الحضارية التي رأينا الدكتور القط يحرص على اللجوء إليها كلما عمد إلى تفسير قضية أو أخرى من قضايا الشعر. والأصل الثاني، وهو نتيجة لهذا التطور الحضاري، ذلك التناقض الذي أخذ ينشأ في نفس الشاعر الأموي بين قيمه القديمة، وخاصة القبلية منها وبين ظروف حياته الحديثة من ناحية، وبين التطور الذي أخذ يملأ الحياة من حوله، وتلك القيود الاجتماعية والدينية والسياسية التي تحول بينه وبين الاستمتاع بهذه الحياة الجديدة من ناحية أخرى.

(٧) و كتابه "الاتجاه الوجداني.. .." الذي حصل به على جائزة الملك فيصل في الدراسات الأدبية أحدث الدراسات التي نشرها عن الشعر العربي الحديث، وقد خصصه لدراسة التطور الوجداني الذي أخذ يجد على هذا الشعر منذ بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى الآن. ويتألف الكتاب من تمهيد وأربعة أقسام خصصها لرصد حركة التطور الوجداني في شكلها الحضاري والفني.

ويعد التمهيد (٤ - ١٥) على الرغم من قلة صفحاته من أخطر أقسام الكتاب وأولها بالقراءة الفاحصة، فقد بسط فيه المؤلف المنهج الذي سار عليه بسطا علميا ونقديا صارما، كما لخص فيه القضايا الأدبية المختلفة التي أثارها، والنتائج الموضوعية التي حققها تلخيصا مركزا ودالا يجعل، منه "مفتاحا سحريا" إلى أقسام الكتاب المختلفة بقضاياها الموضوعية والفنية والنقدية المعقدة، تلك التي تدق على القارئ وتحوجه لفهمها إلى وعي عميق ومعرفة دقيقة بظروف التطور الأدبي ورواقده الأجنبية والمحلية.

والقضية الأولى التي طرحها في هذا التمهيد هي حرص الشعراء على الزاوجة، في فهم، بين القديم والجديد، وهي مزوجة تعود إلى التقاء الحضارة الأوربية بالحضارة العربية في ظروف حربية غير متكافئة عدا فيها الغرب على الشرق بغية استعمارهم مما ولد في نفوس أبنائه مشاعر متناقضة من الخوف والانبهار: فقد أدركوا أنهم يواجهون حضارة جديدة عليهم أن يفيدوا منها، ولكنهم أدركوا كذلك أن أصحاب هذه الحضارة قد عقدوا العزم على استعمارهم مما حملهم على أن

يعودوا إلى أنفسهم وينظروا في واقعهم نظرة حضارية واعية انتهوا منها إلى سلوك يعتمد على أمرين:

الأول: إحياء ماضيهم والاعتزاز بتراثهم ليحافظوا على شخصيتهم ويواجهوا الغزاة القادمين مواجهة ثابتة لا تفقدهم شيئا من أصالتهم الحضارية العريقة .

والثاني: دراسة الحضارة الأوروبية الغازية، والاقتصار على الأخذ منها بما يمكن أن يتلاءم مع حياتهم ويضعهم على بداية نهضة جديدة دون أن يتناقض ذلك مع قيمهم الدينية والروحية والاجتماعية .

"وهكذا بدأت في وقت واحد مع حركة إحياء لبعض ألوان من التراث العربي، وحركة اقتباس لبعض ثمار الحضارة الأوروبية. . " كما بدأ المثقف العربي يواجه صراعا عنيقا وتناقضا متصلا بين قيمه الدينية والفنية والاجتماعية التي يسعى إلى إحيائها، وبين هذه الألوان الجديدة التي أخذت تتسلل إلى الحياة العربية فتغيرها. وقد أدى هذا الشعور بالصراع والتناقض إلى إيقاظ شعور قومي جديد يتمثل في ارتباط الناس العميق بوطن تشدهم إليه أواصر التراث والدين واللغة والمصير في مواجهة الغازي الجديد، مما جعل للفرد كيانا خاصا اتخذ معنى سياسيا وفكريا واجتماعيا واقتصاديا يرتبط فيه كيان الفرد بالكيان العام، وتمتزج فيه المصالح الفردية بالمثل العليا من الحرية والعزة والحياة الكريمة، وولد في نفوس المثقفين العرب صراعا قد عم العالم العربي بأسره متعدد الجوانب بين القديم والجديد في السياسة والاجتماع والأخلاق والأدب الفني.

والقضية الثانية تتصل بتصحيح مفهوم "الشعر الوجداني". فقد اعتاد النقاد على الاعتقاد بأن الشعر لا يكون وجدانيا إلا إذا تحدث فيه الشاعر عن التجارب العاطفية ووصف الطبيعة، وهو يرى أن مثل هذه التجارب لا تكون وحدها شعرا وجدانيا بالمعنى الصحيح لهذا المصطلح، لأن الاتجاه الوجداني الذي أخذ يغلب على الشعر العربي الحديث يمثل موقفا حضاريا، ومن ثم فإن الذي يحدد طبيعته ليست التجارب العاطفية أو الطبيعية وإنما الموقف الحضاري الذي يقفه الشاعر من ظروف البيئة والمشكلات التي يواجهها ويعبر عنها في شعره، مما يجعل للشعر فيما يقول المؤلف مستويين "أحدهما مرتبط بحدود التجربة في الواقع الخارجي، والآخر ناطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع".

وتتصل القضية الثالثة بتصحيح موقف النقاد من طبيعة الحركة الوجدانية، ووظيفتها الفنية والموضوعية. فهم يهتمون شعراها وشعرها بالسلبية والذاتية المغلقة على نفسها المتشككة في طبيعة الحياة والناس الهاربة دائما إلى عوالم نائية عجزا عن التكيف ومواجهة الحياة الجديدة .

وهو يرى أن "الحركة الوجدانية حركة إيجابية، لأنها تقوم في جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته بعد أن ظلت هذه الذات ضائعة مقهورة. . كما تقوم على اعتزاز هذا الفرد بثقافته الجديدة ووعيه الاجتماعي والسياسي وحسه المرفه وتطلعه إلى المثل الإنسانية العليا من حرية وكرامة وعدالة وعفة، وعشق للجمال ونفور من القبح والتخلف". كما يرى أن هذه السلبية في صورها المختلفة، سلبية موجبة لها دورها الحضاري والسياسي والفني فهي ترضي هذا الجانب المتخلف من حياتنا وتعمق إحساسنا بتخلفه وحاجتنا إلى تغييره، مما يجعل منها طريقا إلى التغيير والتجديد ونوعا من إيقاظ الوعي الذي يطلعننا على الجانب السئ من حياتنا. إنها ليست انغلاقا ذاتيا، ولكنها في حقيقتها احتجاج وجداني على بعض ما عجز الشاعر الوجداني عن إدراكه إدراكا عقليا، أو رفض لما لم يستطع أن "يتكيف" معه من أوضاع. .

ويلج الدكتور القط في تصحيحه لمفهوم الحركة الوجدانية في النقد العربي الحديث، على ضرورة التفرقة بين شيئين : "الحركة الوجدانية" في الشعر العربي و "الحركة الرومانسية" في الشعر الأوروبي. كما يلج على رفض الاتجاه الغالب في هذا النقد الذي ينظر إلى الأدب الرومانسي والأدب الوجداني نظرة شاملة تجرد كلا منهما في خصائص عامة يتخذ منها الدارسون مبادئ نقدية يقيسون عليها أدب هاتين الحركتين، مغفلين" ما بين أدباء الحركة الواحدة من فروق في المزاج والثقافة والبيئة الشخصية"، ومتخذين" من تلك السمات دليلا على طبيعة الحركة وأدبها على اختلاف ألوانه".



وينطلق الدكتور القط في التفرقة بين هاتين الحركتين من حقيقة أنه وإن كانت الذاتية ومواجهة التحول الحضاري محورين يجمعان بين الرومانسية والوجدانية، فإن الظروف التاريخية والحضارية التي مهدت لنشأة كل منهما وطبيعة النتائج التي حققتها الرومانسية في الأدب الأوربي والوجدانية في الشعر العربي، تفرق بينهما: "فقد جاءت الحركة الرومانسية في الأدب الأوربي تعبيرا عن مرحلة حضارية انتقل فيها المجتمع الأوربي من نمط من أنماط الحياة إلى نمط جديد يناقضه، ويكاد يضع حدا حاسما بين عالمين مختلفين في أعقاب الانقلاب الصناعي وحروب نابليون. وقد شمل التحول كل مظاهر الحياة في السياسة والاجتماع والأخلاق والمدنية والأدب والفن، وانتقل الأدب من مرحلة عرفت "بالكلاسيكية الجديدة" إلى مرحلة عرفها الناس باسم "الرومانسية".

"أما التغير الذي طرأ على المجتمع العربي، فلم يكن يرغم جسامته، على هذا النحو من الحسم والشمول، بل ظل محصورا إلى حد كبير في أبناء الطبقة الوسطى وبخاصة المثقفون منهم، وظل ارتباط هؤلاء بالتراث ومصادر الدين واللغة ينزع بهم إلى شيء من المحافظة يحد من استجابتهم التلقائية لدواعي التحول الجديد. فالأسرة ما زالت في الأغلب تضم أجيالا ثلاثة يتجاوز بينهم ما يكون من خلاف طبيعي بين جيل وجيل، إلى بون كبير في التفكير والسلوك والأخلاق والمدنية، بحيث يمكن أن نرى في كل جيل من الأجيال الثلاثة ممثلا لمرحلة زمنية بعينها. وما زال الفرق بين الريف والمدينة يتجاوز ما يكون من تباين تستدعيه طبيعة كل من البيئتين وإن اشتركتا في إطار حضاري عام حتى لتمثل كل بيئة مجتمعا يكاد يكون مستقلا في قيمه وأخلاقه ومستواه الحضاري والمدني".

وكان لا بد أن تؤدي هذه الظروف الحضارية الخاصة للمجتمع العربي إلى ما أدت إليه فعلا من نشأة حس أدبي عام يتمايش فيه كثير من الاتجاهات الأدبية المختلفة، على الرغم من أن كلا منها يمثل مرحلة حضارية بعينها، "فالكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة والرومانسية والواقعية تعيش جميعا جنباً إلى جنب وإن غلبت إحداها حسب طبيعة المرحلة [وظروف] العصر".

ويرى الدكتور القط أنه من الضروري لتصحيح مفهوم الأدب الرومانسي والأدب الوجداني وتحديد طبيعة كل منهما الفنية، أن يتجاوز النقاد رصد الخصائص العامة إلى السمات الخاصة. فالأدباء الرومانسيون والوجدانيون "يختلفون فيما بينهم اختلافا كبيرا في الموقف والفن. فليس وردزورث وبيرون وشيلي وكيتس، من الرومانسيين الإنجليز سواء في طبيعة التجربة الشعرية وفي الصورة الفنية، وليس علي محمود طه وإبراهيم ناجي والشابي والتيجاني يوسف بشير وإيليا أبو ماضي وإلياس أبو شبكة وغيرهم من الوجدانيين العرب صورة مكررة في موقف كل منهم من الحياة والطبيعة والمجتمع وفي التعبير الفني عن ذلك الموقف : فقد نجد عند أحدهم التفاتا ملحوظا إلى الطبيعة، وعند الآخر انشغالا واضحا بالحب، وعند ثالث نظرة اجتماعية أو كونية أو أخلاقية غالبة. وقد نرى في أسلوبهم الفني توازنا بين القديم والجديد أو ثورة عنيفة على التقاليد الفنية، أو تأثرا بأساليب وافدة أو ابتكارا ذاتيا يربط فيه الشاعر بين التراث وروح العصر الحديث".

والقضية الرابعة والأخيرة التي يقف عندها في هذا التمهيد تتصل بطبيعة المنهج النقدي الذي يتبناه كثير من الدارسين المحدثين حين يعمدون إلى دراسة الشعر العربي الحديث، وهي من أكثر القضايا التي اختلفت حولها آراء النقاد المحدثين الذين يمكن أن نقسمهم إلى فئتين متقابلتين: الأولى فئة تلح على إرساء صلة وثيقة بين الفن وظروف الحياة في أشكالها المختلفة، السياسية والاجتماعية والدينية والنفسية، متخذة من هذه الصلة وسيلة إلى تفسير العمل الأدبي وفهم رموزه حيناً، واعتباره وثيقة تزخر بمعانيها وأفكارها لأحداث الحياة أو مرآة تنعكس عليها صورها حيناً آخر. والثانية فئة تلح على عزل النص الأدبي عن ظروف بيلته وحياة مؤلفه، والنظر إليه بوصفه بنية لغوية أو فنية مستقلة. وقد أنتج هذان الاتجاهان دراسات خصبة، ولكنها في أكثرها عقيمة ذلك أن أصحاب الاتجاه الأول قد عنوا بالتحليل الموضوعي على حساب التحليل الفني، كما أن أصحاب الاتجاه الثاني قد سلبوا الأدب دوره الفعال في تطور الحياة وإخصاب فكر القارئ ووجدانه على السواء جاعلين منه مجرد متعة بليانية محضة!

ولكن الدكتور القط يأخذ موقفا متوازنا بين هذين الاتجاهين، فيدعو إلى المزاجية بين التحليل الفني والموضوعي للنص الأدبي بوصفه ظاهرة حضارية وفنية في آن واحد، على نحو ما رأينا في رصدنا لعناصر المنهج الحضاري الذي يتبناه في دراسة الأدب. وهو يحدد هذا المنحى من التوازن بين الموضوعية والفنية فيما يتصل بدراسة شعر الحركة الوجدانية بقوله: "وقد قر في نفوس الكثرين أن الاتجاه الوجداني أو الرومانسي، يرتبط بموضوعات بعينها كالطبيعة والحب. ولا يمكن أن ينكر دارس جنوب هذا الاتجاه نحو التجارب العاطفية ومشاهد الطبيعة، لكننا نود أن نقرر أن التجربة في ذاتها لا تصنع أدبا رومانسيا أو كلاسيكيا أو واقعيا، أو منتقيا إلى غير هذه من المذاهب الفنية، وإنما يتحقق ذلك الانتماء بطبيعة موقف الشاعر من موضوعه وأسلوب تعبيره عنه، أي بالتصور في الموضوع والصورة في الشكل. فكل موضوع يمكن أن يكون في ذاته مجالا لتجربة واقعية أو رومانسية حسب تصور الأديب له وموقفه منه وتعبيره الفني عنه.

وليست الطبيعة والحب بجديدين على الشعر العربي، لكن الجديد فيهما عند شعراء الحركة الوجدانية أنهما يمتزجان بوجدان الشاعر امتزاجا يكاد يتحد فيه الوجود الخارجي بالوجد الداخلي، فتحمل التجربة دلالات أرحب من الدلالات المألوفة في التجربة العاطفية التقليدية، ويصبح للشعر مستويان: أحدهما مرتبط بحدود التجربة في الواقع الخارجي، والآخر ناطق بأشواق الإنسان العامة وإحساسه بالكون والحياة والمجتمع. وليس كل شعر وجداني على هذا النحو بالضرورة، فالشعراء الوجدانيون يتفاوتون في ذلك حسب موهبة كل منهم، واتجاهه الفني وطبيعة تجربته وموقفه العام من الحياة والناس. . .

"ويعني الدارسون عندنا عناية ظاهرة "بموضوع" الشعر الوجداني فيحللون ما يتضمنه من معان نفسية وأخلاقية ومواقف حضارية وغير ذلك مما يتصل بمضمون الشعر أكثر من اتصاله بصورته الفنية. ومثل هذه العناية شيء مشروع تبرره طبيعة ذلك الشعر، ولكنها تظل عديمة الجدوى إذا لم تقترن بدراسة فنية وافية للأداء الشعري وما تحقق فيه من مقومات خاصة. وليس من المجدي في مجال الدراسة الفنية أن يكتفي الدارس كما هو معهود في كثير من تحليلنا للشعر بنثر القصيدة.. والإشارة العارضة إلى بعض مظاهر فنية. . . "دون أن يقوم ذلك على استقراء مفصل في محاولة للكشف عن ظواهر كلية وراء "جزئيات" التصوير والتعبير .

وقد أخذ المؤلف في أقسام الكتاب المختلفة يدرس نشأة هذا التيار الوجداني في الشعر العربي الحديث ويتابع تطوره، ويرصد ظواهره الفنية المختلفة ويفسرها تفسيراً حضارياً يكشف عن هذه الصلة الوثيقة بين الفن والحضارة، من خلال التمييز بين أربع مراحل من حياته القصيرة والحافلة: الأولى مرحلة "الإحياء وعودة الذاتية"، والثانية مرحلة "الريادة والتجديد" والثالثة مرحلة "الازدهار والنضج". أما المرحلة الأخيرة، فيخصصها لدراسة التيار الواقعي الجديد الذي تطور إليه الوجدان الشعري والذي أخذ عند جيل من الشباب وطائفة من الشعراء بدوياً جديدة، يتجه إلى رصد الواقع في صيغة شعرية جديدة تواكب الواقع الحضاري الجديد هي صيغة "الشعر الحر".

(أ) وفيما يتصل بمرحلة "الإحياء وعودة الذاتية" (ص ١٧ - ١٠٣)، فقد عني فيها بالبحث عن البذور الأولى لتيار الوجدان الشعري الذي يراه من خلال نظرة حضارية قد واكب في نشأته التغيرات والتطورات المختلفة التي أخذت تجد على العالم العربي منذ أخذ يتصل بطريق أو بآخر بالحضارة الغربية. وهو لذلك يقيم صلة وثيقة بين تيار الإحياء وتيار الوجدان باعتبارهما اتجاهين يمثلان طرفي مرحلة واحدة، هي مرحلة ظهور "الذاتية" في أشكالها المختلفة: السياسية والاجتماعية والفنية، تلك التي تعد معلماً رئيسياً من معالم الوجدانية والرومانسية. ويخلص من هذا الربط الوثيق بين التيار الوجداني وحركة الإحياء إلى رصد الخصائص الفنية المميزة للشعر الوجداني، وهي خصائص يختلط فيها الكوروث العربي بالجديد الغربي اختلاطاً شديداً، في صيغة شعرية تقليدية تسري فيها روح جديدة تتخلل معجمها اللغوي وصورها الشعرية وإيقاعها الموسيقي، ولكن دون أن تفقد روحها التقليدي الموروث الذي لا يزال يلقي بظلاله على الشعر العربي. وهذه الصلة فيما يرى الدكتور القط، أمر طبيعي، ذلك أن للشعر العربي تاريخاً طويلاً، كما أن له مكانة خاصة في حياة العرب القدامى والمحدثين، فقد ظل لقرون طويلة، الشكل الفني

الوحيد الذى يعبرون من خلاله عن آمالهم وآلامهم، ويستودعونه أحاسيسهم ومفارهمهم، وكان لا بد من أن يؤدي ذلك إلى أن تتأصل قيمة في نفوسهم وتنطبع جمالياته في أذواقهم. وقد جعل هذا التاريخ الطويل وتلك الوظيفة "العظيمة" من الشعر القديم "تراثا مقدسا" في نظر العرب المحدثين، خاصة إبان تلك الفترة المبكرة من القرن التاسع عشر التي بدؤوا يتصلون فيها بالعالم الخارجي، ويطورون من حياتهم، ويواجهون القوى المتربصة بهم، ويؤكدون من استقلالهم. وقد وجدوا في التراث العربي القديم عامة والشعري منه خاصة، ملجأ يتجهون إليه، ويؤكدون عن طريق تمثله شخصيتهم العربية في مواجهة هذا المد الاستعماري كما رأينا.

وقد وقف الدكتور القط، في رصد حركة الإحياء وبيان أثرها الفني على حركة التطور الشعري نحو الوجدان، عند طائفة من الشعراء العرب الذين ينتمون إلى بيئات مختلفة ويشخصون بنتائجهم الفني متفاوت طبيعة الحركة الإحيائية. فوقف عند شعراء من العراق ومصر والشام من أمثال : البارودي واليازجي والحيوي والكاظمي والزهاوي والرصافي وشوقي وحافظ وخليل مردم وخير الدين الزركلي، وغيرهم من شعراء هذه الرحلة المبكرة من حياة الشعر العربي الحديث. وهؤلاء الشعراء ينتمون، كما نرى، إلى بيئات عربية مختلفة، كما أنهم يمتدنون بحياتهم على مساحة زمنية واسعة إلى حد ما. ولهذا دلالاته وأهميته : فهو يؤكد شيوع هذا التيار الإحيائي في العالم العربي من ناحية، ويحدد مستويات تطوره المختلفة من جهة أخرى. ولذلك، فهو يلاحظ أن هذه "الذاتية" التي أخذت في صور مختلفة تغزو شعر الإحيائيين، من أمثال : البارودي في مصر والرصافي والزهاوي في العراق، قد أخذت حداثتها تخف شيئا فشيئا حتى اختفت أو كادت من شعر الجيل التالي من الشعراء الذين خلفوا جيل الإحيائيين، واتجهوا بحركة التجديد الشعري اتجاها "موضوعيا" بسبب التزامهم بالتعبير عن قضايا عصرهم السياسية والاجتماعية، وكفاح شعوبهم في سبيل الحرية والاستقلال، تعبيرا كليا مطلقا يغلب فيه الطابع الفكري على النزعة الوجدانية، ويجمع بطبيعة الموضوع إلى النبذة الجهرية والإيقاع الخطابي الذي يناسب طبيعة ذلك الشعر "الجماعي"!

وقد اتخذ المؤلف من شعر شوقي نموذجا لهذا الاتجاه نحو شعر المناسبات والوقائع والأحداث السياسية، فعمد إلى تحليل نماذج مختلفة منه مثيرا من خلال هذا التحليل قضايا فنية ونقدية عميقة تتصل بمفهوم التراث والتجديد، والفرق بين الصورة الوجدانية والصورة الكلاسيكية، ويوقف الشعراء من الطبيعة والحب، والفرق بين وجودهما الواقعي والفني، كما تتصل بتحديد طبيعة التجربة الذاتية والتجربة الوجدانية، إلى غير ذلك من القضايا الخصبية التي أفرزتها مرحلة الإحياء. وقد ختم حديثه عن هذه المرحلة بأن شعراء الجيل الثاني من مرحلة الإحياء "لم يستطيعوا أن يحققوا من التجديد في تلك الجوانب ما يمثل كل ما طرأ على الحياة كلها من تحول كبير كان يقتضي تجديدا أبعد مدى من هذا بكثير"!

(ب) ويعكس عنوان المرحلة الثانية "الريادة والتجديد" (ص ١٠٥ - ٣٠١) الغاية التي قصد المؤلف إلى تحقيقها والتي نستطيع تلخيصها في أمرين : الأول، رصد بدايات الاتجاه الوجداني في شعر الجيل التالي لشعراء الإحياء. والثاني استخلاص الظواهر الفنية الجديدة ثم تفسيرها وتقويمها. وقد عمد المؤلف لتحقيق هذين الأمرين إلى دراسة الحركات الشعرية والدعوات الفنية المختلفة التي شهدتها هذه المرحلة، كما عمد إلى مراجعة الأحكام النقدية التي صاحبها. وفي عبارة أخرى، فإنه قام بتصحيح كثير من الأحكام الفنية، وإعادة النظر في كثير من المسلمات التي شاعت بين الدارسين. وقد عمد المؤلف إلى رصد بدايات الاتجاه الوجداني من خلال أربع من المجموعات الشعرية التي كان لكل منها طابعها الخاص ودورها المتميز في إرساء أصول الحركة الوجدانية، وهي : شعر خليل مطران، وشعر مدرسة الديوان، وشعر أبي شادي، وشعر المهجريين.

(ج) ويقرر الدكتور القط بحق، أنه ليس من العسير على الدارس أن يحدد بداية دقيقة لما يسمى "بمرحلة الازدهار والنضج" (ص ٣٠٣ - ٤٩١)، فإن التطور نحو الاتجاه الوجداني قد تم في الشعر العربي الحديث، على نحو تدريجي، واختلفت درجته من قطر عربي إلى قطر عربي آخر، وتداخلت مراحله كالألوف في كل المراحل "الحضارية والتاريخية الكبرى" على أنه مع ذلك يجعل، اعتمادا على الفترات التاريخية التي ازدهرت فيها حركات الريادة السابقة، من "العقد

الثالث من القرن العشرين إذانا بمرحلة الازدهار التي أصبح الاتجاه فيها ذائعا في الوطن العربي كله سائدا في أغلب نتاجه الشعري..".

وقد امتازت هذه المرحلة من حياة الحركة الوجدانية من المرحلتين السابقتين في أن شعراءهما التقليديين والمجددين، قد انفلتوا من أسر القديم انفلاتا اتخذ في شعر كل طائفة نمطا بعيثه: "فكان في شعر الوجدانيين انطلاقا خلاقا في التعبير عن عواطفهم وتحرروا واسعا في استخدام الألفاظ والتراكيب الجديدة". كما كان في شعر التقليديين حداثة تتمثل أكثر ما تتمثل في نزعة وجدانية دالة. جعلت من بعض قصائدهم شعرا وجدانيا في صورته الحقيقية.

(د) وقد ختم المؤلف كتابه بدراسة موجزة عن المرحلة الأخيرة (ص ٤٩٣ - ٥٣١) التي يعيشها الشعر العربي الحديث في صورته الجديدة، وهي المرحلة التي يحددها زمنيا بما بعد الحرب العالمية الثانية. وهو يربط فيها بين التطورات والتحولات الحضارية والسياسية والاقتصادية والثقافية وبين التطور الذي حققته الحركة الشعرية في هذه المرحلة، فقد بدأ كثير من الشعراء، ينفرون من الذاتية الوجدانية المسرفة وانشغالها بقضايا فردية لم تعد قادرة على التعبير عن حاجة المجتمع وروح العصر. ... ويلاحظ أن بواكير الواقعية قد أخذت تظهر في الشعر والقصة والرواية، وأن هذه الواقعية قد حملت الشعراء حملا على البحث عن شكل جديد "يستطيعون أن يقتربوا من خلاله من واقع الحياة اليومية، ويعبروا عن ذلك بكل تفصيلاته..!"

وقد اتبع الدكتور القط هذا المنهج الحضاري نفسه في دراسة الرواية والمسرحية فيما ينشره في الصحف والمجلات من مقالات ودراسات يتابع فيها ما ينتجه كتاب المسرح والقصة، وهو ما يحتاج إلى وقفة أخرى تكشف عن إنجازاته النقدية فيها.

### سيرة علمية

الأستاذ الدكتور عبد القادر حسن القط

ولد عام ١٩١٦ بقرية الشرقية - مركز بلقاس - دقهلية.

- تخرج في قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة عام ١٩٣٨.

- عمل أميناً بمكتبة جامعة القاهرة من عام ١٩٣٩ حتى أوائل عام ١٩٤٥.

- أوفد في بعثة إلى جامعة لندن لنيل درجة الدكتوراه في مارس ١٩٤٥.

- نال درجة الدكتوراه في أغسطس عام ١٩٥٠.

- عين عند عودته مدرسا بكلية الآداب - جامعة عين شمس عند إنشائها عام ١٩٥١.

- كان رئيسا لقسم اللغة العربية بالكلية من عام ١٩٦٢ حتى عام ١٩٧٣.

- انتخب عميدا للكلية عام ١٩٧٣ - ١٩٧٤.

- كان رئيسا لقسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة بيروت العربية من عام ١٩٧٥ إلى عام ١٩٨٢.

رأس تحرير أربع مجلات أدبية، هي على التوالي:

١- مجلة الشعر ١٩٦٤ - ١٩٦٥.

٢- مجلة المسرح ١٩٦٦ - ١٩٧٦.

٣- مجلة المجلة ١٩٧٠ - ١٩٧٣.

٤- مجلة إبداع ١٩٨٣ - ١٩٩٢.

- أستاذ متفرغ بكلية الآداب - جامعة عين شمس.

- عضو المجلس الأعلى للثقافة ومقرر لجنة الشعر بالمجلس - عضو مجمع اللغة العربية.

- شارك منذ عودته من البعثة عام ١٩٥٠ في الحياة الأدبية والثقافية في مصر والعالم العربي، وتابع بالنقد والدراسة وفي المنتديات الثقافية والإذاعة والتلفزيون - الإبداع العربي في فنون الأدب المختلفة - الشعر والقصة والرواية والمسرح. وله اهتمام خاص بدراسة الدراما التلفزيونية.

- نال جائزة الملك فيصل العالمية في الأدب عام ١٩٨٠ من كتابه "الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر".

- نال جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٨٤.

مؤلفاته :

- ١- ذكريات شباب (ديوان شعر) - مكتبة مصر - القاهرة - ١٩٥٨.
  - ٢- مفهوم الشعر عند العرب (رسالة دكتوراه مترجمة عن اللغة الإنجليزية ترجمها د. عبد الحميد القط) - دار المعارف. القاهرة - ١٩٨٢.
  - ٣- في الأدب المصري المعاصر - مكتبة مصر - القاهرة - ١٩٥٥.
  - ٤- في الأدب العربي الحديث - مكتبة الشباب ١٩٧٨.
  - ٥- قضايا ومواقف - الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
  - ٦- في الشعر الإسلامي والأموي - دار النهضة العربية - بيروت - ١٩٧٨.
  - ٧- الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر - دار النهضة - بيروت - ١٩٨١.
  - ٨- فن المسرحية - دار لونجمان - ١٩٩٨.
  - ٩- فن الترجمة - دار النهضة العربية - بيروت. د.ت.
  - ١٠- الكلمة والصورة - المركز القومي للآداب - القاهرة - ١٩٨٩.
  - ١١- أربعون صباحاً - دار غريب - القاهرة ٢٠٠١.
- وله بحوث طويلة كثيرة منها:
- ١- حركات التجديد في الشعر العباسي، بحث منشور في الكتاب التذكاري بمناسبة بلوغ الدكتور طه حسين عامه السبعين - دار المعارف - القاهرة - ١٩٦٢.
  - ٢- النقد العربي القديم والمنهجية - بحث منشور في مجلة فصول المجلد الأول العدد الثالث عام ١٩٨٣.
  - ٣- قضية المصطلح في مناهج النقد الأدبي الحديث - بحث منشور في المجلة العربية للعلوم الإنسانية (جامعة الكويت) عام ١٩٩٤.
  - ٤- الحب والمرأة في شعر نزار قباني - بحث منشور في كتاب نزار قباني شاعر لكل الأجيال عام ١٩٩٨.
  - ٥- دراسة مطولة عن ثلاثة كتب للأديب مصطفى صادق الرافعي: أوراق الورد. رسائل الأحرار - السحاب الأحمر - في كتاب دار لونجمان للنشر بالقاهرة عام ١٩٩٤.
  - ٦- دراسة مطولة عن "قصيدة النثر" نشرت في كتاب يضم أعمال الندوة الأدبية لجائزة الشاعر حسن فقي عام ١٩٩٦.
  - ٧- ترجمات الدكتور ثروت عكاشة لكتب جبران خليل جبران الخمسة، عن اللغة الانجليزية بحث مطول منشور في كتاب عن الدكتور ثروت عكاشة ١٩٩٨.
- ترجمات عن الإنجليزية:
- ثلاث مسرحيات لشكسبير:
- ١- ريتشارد الثالث - دار المعارف - القاهرة ١٩٦٨.
  - ٢- هاملت - روائع المسرح العالمي - الكويت ١٩٧١.
  - ٣- بريكلبيس - دار الأندلس - بيروت ١٩٨١
  - ٤- جسر سان لويس راى (رواية للكاتب الأمريكى ثورنتون وايلدر). مكتبة النهضة المصرية - القاهرة ١٩٥٧.
  - ٥- صيف ودخان (مسرحية للكاتب الأمريكى تينيسى ويليامز) مكتبة مصر، المكتبة الدرامية ١٩٦١.
  - ٦- حكايات إيفان بلينكن (مجموعة قصص قصيرة للشاعر الروسى بوشكين) - دار الشرق - القاهرة - بدون تاريخ.
  - ٧- تشيكوف - حياته وفنه (للكاتب الروسى برميلوف) بالاشتراك مع الأستاذ فؤاد كامل - دار الشرق - القاهرة - بدون تاريخ.
  - ٨- الابن الضال (مسرحية للكاتب الأمريكى ريتشاردسون) مكتبة مصر ١٩٦٢.
  - ٩- أجمل أيام حياتك (مسرحية للكاتب الأمريكى وليام سارويان) - بدون تاريخ.
  - ١٠- الوارثة (مسرحية للكاتب هنرى جيمس . أخرجت في المسرح القومى) - موسم ٥٧ - ٥٨ إخراج عبد الرحيم الزرقانى.

---

### شروط النشر في مجلة فصول

- ألا يكون البحث قد سبق نشره على أى نحو كان.
  - يفضل ألا يزيد البحث عن ستة آلاف كلمة (٦٠٠٠).
  - يفضل أن يكون البحث مجموعاً بالحاسوب ومرفقاً به القرص المدمج.
  - على الباحث أن يرفق ببحثه نبذة مختصرة عن سيرته العلمية.
  - لا ترد البحوث المرسلة إلى المجلة إلى أصحابها، سواء نشرت أو لم تنشر.
  - يخضع ترتيب النشر لاعتبارات فنية.
  - تدفع المجلة مكافأة مقابل البحوث المنشورة ويحصل الباحث على نسختين من المجلة.
-



